II-20.338

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA

MITUL POETIC

editura facla

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-20.338

BCUJASVICENTRALUNIVERSITY LIBRARY

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA
MITUL POETIC

*

Prof. S. Barbu
Iași, 1982.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta : ESTERA TAKÁCS

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II - 20.338

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA
MITUL POETIC

*

B.C.U. IASI
804227

EDITURA FACLA
TIMIŞOARA, 1981

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado
B.C.U.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÎNT ÎNAINTE

„Efortul esențial al Criticei tinde, după uitarea de-un moment a operei studiate, să refacă această operă pe-un alt plan, adică exclusiv în termeni de conștiință." Este o cugetare a lui Lucian Blaga din *Discobolul*, sugerînd o metodă a criticii literare ce își are principiul în „actul de conștiință", cum am recunoaște-o astăzi într-o „fenomenologie a conștiinței critice". De la romantici la simboliști și de la post-simboliști la clasicii modernismului, „conștiința critică" denumește o „cunoaștere pe dinăuntru" a operei literare, pe mai multe direcții posibile : fie prin recreerea, din adîncul ei, a echivalentului mental, cu referire la starea originară specifică vieții lăuntrice a scriitorului, fie prin refacerea unui principiu subiectiv originar din profunzimea reveriei poetice, prin dispariția distincției dintre gîndire și ceea ce ea gîndește, în actul prin care conștiința generează poeticul, fie printr-o întruchipare a limbajului poetului în limbajul criticului, pentru a da un echivalent curentului subteran de viață sensibilă pe care-l conține gîndirea poetică.

În sensul celor spuse de Lucian Blaga despre sarcina criticii literare, vom întreprinde o explorare a propriei sale opere, refăcîndu-o în „termeni de conștiință", pentru recreerea „actului de conștiință" care generează poeticul. Ambiția actului critic este de a reconstitui întreaga dia-

lectică a gîndirii poetice, în „totul" care este poezia, ca mod propriu de gîndire, într-o mișcare interioară prin care se revelează sieși ca *subiect imaginant* sau „punct de plecare al imaginii", cum am spune într-o terminologie modernă a criticii literare ; fără însă a merge pe acest drum pînă la absorbirea criticii în gîndirea poetului, întrucît în efortul de refacere a operei în termeni de conștiință, ca *subiectivitate*, din „ego" al gîndirii poetice, este necesar și un spirit critic de distanțare *obiectivă*, pentru valorificarea „critică" a operei în perspectiva istoriei literare, după cerințele științei literaturii.

În „totul" care este poezia, ultimul strat al procesului de producere a imaginilor, într-o „reducție eidetică" a sensului, este *mitul*, după propria recunoaștere a poetului în cugetările sale : «*Ego cogitans.* — Ce este acest „ego" în ființa sa și de unde e ? Întorc ochii după el, dar el se ascunde în mine ca un zeu». Este o cugetare din *Elanul insulei*, simbol explicat de poetul însuși : „Insula de coral crește din fundul mării pînă la suprafață ; aci ascensiunea e tăiată de foarfecele nivelului. Elanul coralului, izbucnind din adîncimi, e întrerupt de toate nuanțele întunericului, dar de lumina banală a zilei — nu". Așadar „ideea", care crește din adîncimi spre suprafață, în geneza gîndirii poetice, se ascunde în propria ei „imagine", *revelîndu-se*, tăiată de „foarfecele nivelului" spre care ea izbucnește, ca *mister*. Este unul din aspectele fundamentale ale *mitului viu*, ca *imagine a lumii*, legitimată ritual ca un model exemplar al oricărei creații umane, cum susține Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*, această *deschidere*, deși *misterioasă*, a lumii. Cînd imaginea lumii, ca model exemplar al creației umane, nu este mitul viu, valabil ca paradigmă a oricărui act uman semnificativ doar pentru omul societăților arhaice, limbajul în care se revelează lumea este al „ritualului" poetic, ca

realizare a unei structuri verbale interne, pentru pătrunderea în adîncime a sensului gîndirii poetice, într-un *mit poetic*. În acest fel este cuvîntul poetului un fundament al realității, ca virtute latentă de a „crea" lumea în imagini „originare", „engrame" sau „arhetipuri", ca mijloc de a introduce „esența" lucrurilor în conștiința umană, prin „totul" care este poezia.

În extinderea limitelor acestui imperiu al conștiinței, pe care poetul îl deschide, creînd lumea prin cuvînt, într-un „sistem" al imaginilor în *mitul poetic*, actul conștiinței critice, ca efort de refacere pe „dinlăuntru" a operei poetului, nu vrea să prezinte „*un* Blaga", ci pe „Blaga *însuși*", situat într-o perspectivă istorică, răspunzînd cu „el însuși" acceptărilor sau rezervelor, atît ale epocii lui cît și ale epocii noastre, emise de critici literari, filosofi, teologi și chiar poeți. O critică e ceea ce, ca moștenire literară, este valabil sau nu, parțial sau integral, în „sistemul mitic" al gîndirii lui poetice, urmează deci să se mențină în „termenii de conștiință" ai operei studiate, în stilul și atmosfera operei deci, pentru a-i păstra, în actul de conștiință al receptării, întreg traiectul interior al gîndirii poetice care a produs-o. Ne vom ajuta pe acest drum de o aprobare de principiu a poetului însuși, din ultimul său volum de cugetări — *Din duhul eresului* : „În lumea valorilor spirituale, filosofice, poetice și artistice și în ceea ce privește atitudinile de apreciere a acestora se realizează în cursul istoriei un fel de dreptate imanentă. N-am văzut însă niciodată realizîndu-se această dreptate decît pe calea «criticii imanente», care în analiza operei pornește de la criteriile conținute în chip implicit în chiar opera ce urmează a fi examinată".

Derivă din această unitate lăuntrică a operei lui Lucian Blaga, dată ca o structură originară a modelului mitic, tratarea „întregului" ei, cuprinzînd cele trei domenii ale creației scriitorului, ca poet, dramaturg și filosof, în

trei mari secțiuni, ce se vor succede editorial : *Mitul poetic, Mitul dramatic, Mitul filosofic.*

Mitul poetic va avea două subsecțiuni, corespunzătoare celor două planuri ale „creativității" poetice, unul, ca *mit modern*, cuprinzînd „invențiile" mitice ale poetului, în stilul modern al poeziei, iar celălalt, ca *mit arhaic*, cuprinzînd structurile foclorice ale imaginarului poetic.

Mitul modern al poeziei, ca prim capitol al mitului poetic modern, va fi o privire pe verticală a stratului poetic central, pentru redescoperirea sensurilor imaginilor în unitatea lor structurală, după principiul cunoașterii „integrale" a lumii prin funcția filosofică a poeziei, ca întoarcere la structura marilor imagini ale gîndirii mitice, într-un *sistem* al imaginației poetice, în care lumea poetului, prin orizontul ei interior, este deschisă spre lumea altor poeți. Și pentru că în viziune mitică natura, privită împreună și în relație cu o supra-natură, dezvăluie nivelul „transcendent" al condiției umane, ca „act de conștiință" în revelarea „misterului", vom urmări în continuare, în *Mitul transcendenței și condiția umană*, natura umană în transcendența ei simbolică, într-un orizont propriu existenței umane, numit de filosof „orizontul misterului și al revelării", singurul care dă semnificație actelor umane, ca acte de creație. Iar cum în această revelare a „misterului" funcția ontologică a mitului este convergentă cu funcția lui existențială, ca sens uman, în măsura în care nostalgia unității cosmice dă vieții umane sensul transcendenței într-un cosmos viu, vom analiza această semnificație, ca justificare de „existență" în lume, în capitolul *Mitul antropogonic și alcătuirea lumii.*

Funcția filosofică a mitului nu este o proprietate exclusivă a mitului poetic modern, ea avînd ca model funcția ontologică a mitului arhaic, prin care conștiința mitică, restructurată poetic, păstrează în imaginea poetică nos-

talgia „originilor", a „începuturilor", vizînd restaurarea „unității" lumii, ca sens universal al arhetipului mitic. Și în acest fel sensul universal al simbolului „Centrului", ca mit poetic bazat pe funcția totalizatoare a simbolului, nu rămîne numai în interiorul poeziei lui Lucian Blaga, ci se alcătuiește, în planurile semnificației lui, dintr-un fond folcloric arhaic. Este viziunea pe care vom urmări-o, ca a doua subsecțiune a *Mitului poetic*, în *Mitul arhaic*, în primul rînd în simbolurile mitice ale folclorului românesc, în capitolele : *Geografia mitică și spațiul mioritic* și *Timpul mitic, istoria și țara*, între care vom situa, pentru unitatea alcătuirii mitice a lumii, simbolurile Centrului în folclorul universal, în capitolul : *Spațiul și timpul, cosmos mitic.*

Într-o geneză a gîndirii poetice, după metoda de analiză a poeticului, pentru explicarea „totului interior" din stratul central în care sensul se alcătuiește, critica literară privește poemele ca unități ale *poeziei* în totalitatea ei, ca „operă" din interior structurată, iar simbolurile ca unități ale *comunicării*, în limbajul propriu gîndirii poetice. De aceea, pentru analiza poeziei ca mit poetic, vom aborda în secțiunea finală și stilistica gîndirii poetice : *Poezia mitului.* O astfel de critică propusă pentru redescoperirea principiului generator al poeziei, va ajunge la o problemă de limbaj pentru analiza sensurilor *metaforei transcendente*, ce are ca ultim termen *mitul :* Mai întîi o punere în discuție a conținutului ontologic implicat în conștiința reflexivă, ca ordine mentală creată de poet, reinterpretată însă într-o expunere gnoseologică, cerută de mentalitatea modernă în reconsiderarea structurilor mitice ale imaginarului, în capitolul *Mit, erezie, eres*, și, în continuare, o descriere în „termenii de conștiință" ai criticii, a modului cum este implicată „sensibilitatea metafizică" în discursul poetic, într-o ordine mentală păstrată de critica

B.C.U. „M. Eminescu" Iași

literară din ordinea poetului, pentru redescoperirea din interior a „actului de conștiință" originar, ca principiu generator al gîndirii poetice, în capitolul : *Simbolul mitic și funcțiile metaforei.*

Din necesități editoriale, volumul care apare acum tratează prima secțiune a *Mitului poetic*, privitoare la *Mitul modern*, urmînd ca a doua secțiune, cuprinzînd *Mitul arhaic* și *Poezia mitului*, să apară în continuare.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIT, POEZIE, MIT POETIC

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

STILUL EPOCII
ȘI
ORIZONTUL OPEREI

POETUL ȘI FEȚELE VEACULUI

Opera lui Lucian Blaga este o viguroasă expresie a tendinței de maturizare a culturii românești, în etapa decisivă a integrării ei în cultura europeană, după întregirea statului român, cînd orizontul spiritual s-a lărgit și el, cuprinzînd într-o singură vatră lumina provinciilor despărțite pînă atunci, ce de veacuri căutau întîlnirea lor în același hotar.

Apărută îndată după primul război mondial, într-o provincie cu un orizont cuprins mai mult de reflexele spiritului „luminist" al literaturii europene, poezia lui Lucian Blaga a izbucnit în peisajul literar românesc ca lava unui vulcan nebănuit, stîrnind entuziasta admirație a celor ce, o dată cu întregirea țării, așteptau și o lărgire a orizontului spiritual al poporului nostru. Publicînd primele lui poezii, în 1919, Sextil Pușcariu avea intuiția marii arte, într-o recomandare profetică a poetului : „Sînt fericit că pot da, începînd cu Anul Nou, pentru întîia oară în foaia noastră, rînd pe rînd, *Poemele luminii*, despre care sînt sigur că mai tîrziu, odată, se va vorbi în istoria literaturii noastre. Deși nici una din ele nu atinge problemele de actualitate care ne preocupă, sînt sigur că toate vor fi binevenite pentru cei ce sînt doriți de opere de artă adevărate, și „Glasul Bucovinei" se felicită că poate număra

între colaboratorii săi literari chiar de la început un talent atît de venerabil" [1].

În literatura României postbelice, Transilvania se menținea într-o tradiție folclorică și latinistă cu adînci implicații etice, corespunzătoare unei vechi lupte a poporului român pentru eliberare socială și națională. În această tradiție crezul poetului aducea ceva nemaiauzit pînă atunci, cu primele versuri ale primei poezii (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte

Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,
dar eu
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină

Prezentînd primul volum de cugetări al lui L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, apărut îndată după războiul pentru unitate națională, T. Vianu spunea despre generația sa : „Există un mare suflet european. Cerurile țării noastre s-au lărgit într-atîta că strălucirea lui devine o nevoie [...]. Dacă înțeleg bine datoria generației noastre, ea mi se rezumă în tendința către marea cultură : realizarea locală a sufletului european" [2]. Poezia lui L. Blaga din volumul *Poemele luminii*, apărut tot atunci, a fost primul semn al acestei tendințe. Ea avea să dea cerurilor țării noastre, întunecate de furtunile vremurilor, o strălucire cum înainte numai prin poezia lui Eminescu mai avusese.

La apariția volumului, nu întîrzia aprecierea entuziastă a lui N. Iorga în „Neamul românesc" (1 mai, 1919) : „E aici un tînăr care întinde brațe de energie către tainele lumii. Tainele nu se prind niciodată, căci avem un singur chip de a le prinde : să le trăim. Dar avîntul aces-

[1] S. Pușcariu, *Un poet : Lucian Blaga*, în „Glasul Bucovinei", 1919, II, nr. 49.
[2] „Sburătorul", 1919, nr. 8.

tor brațe drept și nobil întinse trebuie prețuit și el ca și distincția, de o așa de naturală grație, a formei. Pierdem zilnic atîtea forțe. E o mare bucurie cînd vedem cum din fondul binecuvîntat al neamului răsar totuși altele pentru a le înlocui. În rîndurile, rărite îngrijorător, ale cîntăreților simțirii noastre de astăzi, fii binevenit, tinere Ardelean !" Și constata totodată criticul, recomandîndu-l : „E și filosofie înăuntru, o melancolică, dar nu deprimantă filosofie, care leagă împreună, ca în cele mai bune produse ale poeziei din toate timpurile, toate aspectele dinafară ale naturii și, înlăuntru, toate mișcările prin care și noi — o parte din imensitate, din veșnicie, și astfel părtași la incomensurabilitatea și nemurirea ei — îi răspundem" [3].

Recomandarea făcută de N. Iorga îl situa pe poet în sfera poeziei simbolice și metafizice, printr-o tendință pe care el însuși o exprima încă din 1916 într-un articol, *Concepția despre lume și știință* : „Oricîtă importanță am da științei, totuși într-un loc tragem o dungă și zicem : «aici începe țara necunoscutului». Numai așa putem face de altfel posibilă manifestarea în filosofie a întregii personalități. Voim să existe — incognoscibilul — tărîmul de dincolo, în care ne oglindim dorurile și vrerile... căci nu suntem numai intelecte rigide, ci personalități vii, cari simt frumosul și vreau binele" [4]. Concepția aceasta anunță viitorul elan spre „spiritualitate", propriu „noului stil" al epocii. Un elan născut dintr-un spirit al „aventurii intelectuale" care, după R.-M. Albérès, la începutul secolului XX însemna o „dezumanizare a limbajului", într-un rol pe care ea și-l asuma în ordinea cunoașterii : „Elanul nou spre un anumit adevăr străin lumii aparențelor, tentativa de a ieși din cadrele rațiunii, încă înainte de războiul din 1914, dizolvă limbajul poetic tradițional, iar aventura poetică încetează de a fi o activitate reglată de om, pentru a deveni o confruntare cu necunoscutul. În acest domeniu, de asemeni, omul a dărîmat toate zidurile pe care secolele de umanism le-au ridicat între el și mister, și el se găsea acum față în față cu o lume necunoscută de care nici o convenție nu-l mai apăra" [5].

[3] Lucian Blaga, *Poezii*, E.P.L., 1967, Note, p. 453.
[4] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ed. Facla, 1977, p. 57.
[5] R.-M. Albérès, *L'Aventure intelectuelle du XX-e siècle*, IV éd., A. Michel, 1969, p. 87.

„Aventura intelectuală", pe care R.-M. Albérès o găsea caracteristică literaturii europene a secolului XX, a fost o „aventură antiintelectualistă", după următoarea explicație dată de el : În 1900 „Rațiunea Universală", care protejase secolele precedente, a încetat să mai reprezinte polul matern al ideilor și artelor. Sensibilitatea europeană caracterizîndu-se prin credința că există un divorț între inteligență și realitate : „Tot ceea ce era real înceta de a mai fi rațional, Nietzsche, Schopenhauer, Dostoievski au acordat victorie geniului rău al lui Descartes asupra lui Dumnezeu ca garant al adevărului cunoașterii noastre. Acest adevăr rațional a cărui imensă statuie, cu gestul brațelor sale întinse spre evidență, a calmat două secole, părea acum să fugă și să se destrame în același cer de unde ea însăși șterse deja imaginea creștinității" [6]. Ceea ce, după același autor, însemna o eliberare a spiritului, care face din om centrul lumii : „Secolul începea cam la 1900, poate chiar cu zece ani mai curînd, cu această insurecție a artiștilor și intelectualilor anti-intelectualiști împotriva voinței de a întemeia din nou o imagine comună a lumii, cu imaginea unui univers în care omul produce lucrurile... Și nu atît «moartea lui Dumnezeu» este cea care a produs însingurarea lumii ; nu trebuie uitată cealaltă renegare, nu trebuie uitat că, prin teama de un dogmatism nou al științei, omul renegă rațiunea sa și vrea să se plaseze deasupra lumii pe care ea i-a descoperit-o. Cu criza anti-intelectuală care deschide secolul, el încetează de a fi un fiu al pămîntului, pentru a deveni în el un copil pierdut" [7].

Pentru R.-M. Albérès, înstrăinarea omului în condițiile propriei sale vieți are o motivare istorică, începînd cu trădarea revoluțiilor burgheze : „Decepția pe care în Franța și Germania au adus-o evenimentele de la '48, angajînd poeții în abandonarea rolului politic care îi menținea încă în lumea sensului comun, va reduce poezia la o aventură subiectivă, la o viziune originală și paradoxală a lucrurilor" [8]. Este „înstrăinarea" pe care K. Marx o punea pentru prima dată în termenii materialismului istoric prin extinderea metodei dialectice la explicarea fenomenelor sociale. În dialectica lui Hegel, pentru care tot ce este

[6] Id., ibid., pp. 15—16.
[7] Id., *ibid.*, p. 33—34.
[8] Id., *ibid.*, p. 79.

„rațional" trebuie să devină și „real", „înstrăinarea" este o fază necesară ca „stare" a spiritului, datorită ei luînd naștere tot ce este obiectiv pentru om, ca stadiu esențial ce trebuie trecut pentru a ajunge la autoconștiință [9]. Karl Marx răstoarnă pe picioare dialectica lui Hegel prin recunoașterea „obiectivității" în condițiile economico-sociale care produc spiritul în dezvoltarea lui istorică, și astfel dă „înstrăinării" sensul unei lipse de ideal într-o lume decăzută, cum era societatea capitalistă, cu multă vreme înainte de a se arăta primele semne ale crizei ei, ca urmare a dezamăgirii omului față de rînduielile sociale, ce nu aduceau nici o compensație morală, nici o încredere într-un viitor mai bun [10]. G. Lukács, continuîndu-l pe Marx, extinde explicația „înstrăinării" la literatura europeană premergătoare primului război mondial, arătînd că în planul esteticului se observă o tulburare a relației subiect-obiect, printr-o subiectivitate hipertrofiată, orientată către neant, de vreme ce un suflet dezorientat, pierdut de lume, ajunge într-o relație singulară întîmplătoare, ce trebuie să rămînă inexprimabilă [11].

Lucian Blaga în prima etapă a operei lui de poet și filosof nu avea în vedere nici dialectica hegeliană și nici materialismul istoric marxist. În studiile de mai tîrziu reducea marxismul la materialismul economic, refuzat de el în teoria generală a sistemului său filosofic, pentru care „matricile stilistice" sau „cîmpurile stilistice" sînt factorii determinanți în ultimă analiză ai fenomenului de cultură [12]. De-abia în ultimele lucrări filosoful e preocupat de categoriile materialismului istoric, vorbind de „condițiile materiale" ca factor al „istoricității", în măsura în care „fluviul istoric este și purtătorul condițiilor materiale ale cîmpurilor stilistice", condiții în care el intenționa să includă munca, productivitatea și creația omului [13], studiu pe care el nu l-a mai realizat, din perspectiva filosofiei marxiste. Dar, cu toate acestea, filosoful n-a exclus o relație determinantă între procesul dezvoltării sociale și dez-

[9] G. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, VI, B., Ed. Academiei, 1965, p. 276.

[10] Karl Marx, *Manuscrisele economico-filosofice*, în K. Marx și F. Engels, *Scrieri din tinerețe*, Ed. Politică, 1968, p. 614.

[11] G. Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, E.P.L. 1972, p. 232.

[12] Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, 1977, p. 106.

[13] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Ed. Facla, 1976, p.174.

voltarea fenomenelor spirituale. Încă într-un articol din 1915, *Criticism istoric*, republicat cu modificări în volumul de cugetări, el făcea această constatare exactă: „Ideile sociale sînt produse de viață pentru viață... Ideile sociale nu sînt ceva fix, ci creacțiuni vii, care se luptă pentru existență, ca niște ființe organice. Variațiunea lor este condiționată de personalități, curente, timpuri... Curentele noi de viață țîșnesc ca niște fîntîni arteziene din sînul vremurilor, sau se ridică pe încetul, mai întîi ca un svon surd, apoi tot mai hotărît din haosul de zgomote ale vieții neamurilor. Ideile sociale sunt cristalizarea acestor fluvii de viață, luminarea lor prin conștiință... ele sînt expresia radicală a mișcărilor produse în viață... idei forțe, idei de realizat“ [14]. În volumul de cugetări, ca o concluzie asupra „criticismului istoric“, filosoful adaugă: „Toate acestea le traducem în limbajul nostru de astăzi și astfel tocmai partea originală a unei epoce trecute ne scapă printre degete. Se pare că unii istorici au simțit lucrul acesta și de aceea pentru reconstruirea trecutului recurg la intuiția artistică, creatoare, a geniului“ [15].

Din „criticismul“ istoricului se vede că apare dezamăgirea cînd ideile sociale, produse de viață pentru viață, nu s-au realizat cum era de așteptat în viață, dezamăgire pe care intuiția artistică a geniului e îndreptățită să o traducă în limbajul epocii. Și aceasta ca răspuns al suferinței și dezamăgirii față de anomaliile care se arătaseră încă din ultimele decenii ale secolului trecut, absolutizate însă într-o formă dramatică, după primul război mondial. În literatura română poezia lui Blaga, la începuturile ei, corespundea unor reale stări de lucruri din România acelor ani. Deși poetului nu-i erau deloc clare cauzele adevărate ale anomaliilor sociale, refuzul realității mizere, apărută după război, în contrast cu promisiunile așteptate, este evident în *Făgăduințî din flăcări*:

Din stufăriș cu flăcări rotitoare
făgăduitu-ni-s-au fabrici lîngă rîuri sfinte,
rugăciuni de clopote să ni se pară
fapta mîinilor între motoare.
Făgăduitu-ni-s-au pentru ierburile țării

[14] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, pp. 47—48.
[15] *Pietre pentru templul meu*, Cartea Românească, 1920, p. 14.

de șapte ori șaptezeci de mii de turme sunătoare.
Făgăduitu-ni-s-au patrie în care
de bucurie să se scuture mieii,
făgăduitu-ni-s-au prunduri de ape
cu pești asemănători cu zeii.

. . . . . .

În fiecare tufă de spini
cerul vorbește cu văpaie de vatră,
dar nimeni nu se mai oprește
s-asculte lung vorbitoarele flăcări —
numai cîni rămîn în urmă, speriați le latră.

Într-una din primele sale cugetări poetul spunea : „Timpurile cele mai critice din istorie sînt acelea care înțeleg și simt insuficiența idealelor, năzuințelor și simboalelor, dar nu sînt în stare să-și creeze altele în schimb“ [16]. La sfîrșitul secolului trecut, cînd drumul spre interior părea poeților singura descoperire a absolutului, revolta împotriva subordonării omului, culminantă în proză prin dramele eroilor lui Dostoievski, îi va duce la concepția unei suprarealități, în care ei găseau, prin imaginația poetică, o compensație pentru lipsa de sens a existenței. Sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu marele lui progres social, impunea o nouă orientare a omului, tot așa cum și secolul al XVI-lea, cu marile lui descoperiri științifice, a impus o transformare a poziției omului în univers. Și într-un caz și în altul, mult a fost cucerit fără însă ca omul să trăiască sentimentul deplinei stăpîniri a totului ; de aceea, în locul mulțumirii de a trăi apare reflecțiunea asupra limitelor cunoașterii și asupra obstacolelor de trecut pentru cucerirea totului. Epoca se aseamănă în multe privințe cu aceea a lui Shakespeare în literatura engleză, de unde și înclinația scriitorilor spre teatru, conceput ca reprezentare a personajelor nu atît în situații scenice cît în meditațiile lor asupra valorilor umane, fiind recunoscută în acțiunea lor permanentă mișcarea spiritului uman în căutarea răspunsurilor la marea problemă a raporturilor omului cu lumea. Deși condițiile istorice au fost deosebite în cele două epoci, semnele nemulțumirii au fost aceleași, tragedia omului situîndu-se în conștiința înstrăinării lui într-o lume în care el știe că poate cuceri totul, fără a fi însă un

[16] Id., *ibid.*, p. 42.

cuceritor al totului. Umbra lui Hamlet se proiectează astfel în criza de conștiință a omului modern, manifestată în formele explozive ale unei „noi religiozități", în metoda unui „nou stil", care transformă teatrul în poezie și poezia în filosofie.

Într-o comparare a literaturii europene dintre anii 1520—1650 și cea dintre anii 1880—1950, o înrudire tipologică rezultă între Renașterea tîrzie și spiritul modern. Metoda „noului stil", cum o definea unul din poeții epocii, G. Benn, era „obsesia exprimării", care însă, după părerea unui cercetător contemporan, Gustav René Hocke, nu era ceva cu totul nou, nici din punctul de vedere istoric și nici din cel sociologic, ea reapărînd mereu „în anumite faze ale istoriei spirituale ale Europei, în legătură cu o ordine a valorilor devenită problematică din punct de vedere religios și politic, și anume totdeauna în cadrul unei culturi mai mult sau mai puțin „alexandrine", la curți, în saloane burgheze sau în cenaclurile boemei" [17]. Ca stil de artă, „obsesia de exprimare" este tendința talentului „ingenios", care nu se mai simte legat de cenaclurile clasice și care, ca tip uman, se teme de ceea ce este nemijlocit, iubește obscuritatea și admite plasticitatea senzuală numai sub forma deghizată, abstruză, a metaforei, „în sistemul intelectual de semne al unui limbaj stilizat la maximum" [18]. Este ceea ce Ernst Robert Curtius numea „manierism", în sensul larg al cuvîntului, toate tendințele literare ce se opun clasicismului, fie ele preclasice sau postclasice sau concomitente cu orice fel de clasicism. În sensul acesta „manierismul" ar fi o constantă a literaturii europene, ca „*gestul* specific al unei anumite obsesii de exprimare" [19]. Și regula istorică a fost aceasta : „La început, fiecare formă a manierismului e determinată încă în sens «clasicist», dar apoi își identifică «obsesia de exprimare». Ea devine așadar «expresivă» și în cele din urmă «deformantă», «suprarealâ» și «abstractă»" [20]. Iar ca stil de cultură, istoric determinat, arta manieristă are rădăcini în „gotic", încă în Florența Renașterii, ca o sinteză a simțului latin al formei cu obsesiile de exprimare

[17] Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, 1973, p. 29.
[18] Id., *ibid.*, p. 29.
[19] Id., *ibid.*, p. 44.
[20] Id., *ibid.*, p. 32.

germanice, prin influența exercitată de Dürer și Bosch asupra manieriștilor toscani timpurii [21]. Și putem adăuga, ca și modernismul de la începutul secolului al XX-lea, cînd obsesia de exprimare, de origine gotică, se opune clasicismului de tradiție romanică, într-un „labirint poetic" în care, ca și în Renașterea tîrzie, lumea, cu echilibratele ei rînduieli politice și etice, nu mai constituie un cosmos armonios, tensiunea problematică fiind atitudinea tipică a geniului modern. Trebuie să trecem astfel dincolo de Renaștere, care aduce idealul reproducerii naturii, al imaginii, pentru a redescoperi „semnificația" imaginii. Căci încă din primele decenii ale secolului al XVI-lea nu mai este satisfăcătoare forma clasică a artei, care face din imaginea artistică o reprezentare a realității privită în armonia ei cosmică, înlocuită de primii manieriști cu disarmonia, ca tensiune între imagine și sensul pe care ea trebuie să-l exprime într-un raport variabil de semnificare, mereu reluat în cearta anticilor cu modernii, pentru a culmina în „expresionismul" secolului al XX-lea.

PARADOXUL CUNOAȘTERII ȘI POEZIA

Întoarcerea la începutul secolului al XVI-lea, pentru înțelegerea artei simbolice a modernismului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și primul sfert al secolului al XX-lea, ne oferă o cheie și pentru explicarea istorică a condițiilor asemănătoare ale fenomenului de artă. Sentimentul însingurării, specific de fapt condițiilor acestei epoci, manifestat sub forma unei crize religioase prin constatarea ireductibilei prăpăstii între om și Dumnezeu, lăsa pe seama imaginației adevărul divin, într-o „revelație" în care poezia se putea întîlni cu religia, de vreme ce, începînd încă din secolul al XVIII-lea, pentru subiectivismul filosofic lumea era concepută ca o „reprezentare" a omului.

După autorul unei celebre antologii a poeziei primelor decenii ale secolului nostru, poeții expresioniști voiau să

[21] Id., *ibid.*, p. 34.

distrugă o lume în prăbușire, pentru reconstrucția alteia mai bună „dintr-un sentiment de suferință față de timpul prezent și dintr-o credință fantastică într-o reînnoire a artelor, ca și a vieții individului și a societății umane“ [22]. Sau, cum spune Blaga : „Arta pătrunsă de năzuința spre absolut, pentru a nu rămînea o simplă apariție de suprafață, trebuie să-și aibă corespondențele în celelalte manifestări ale vieții omenești. Însă aceste corespondențe lipsesc cu desăvîrșire. Vegetația din jurul nostru arată goluri dureroase. Dacă-i adevărat însă că arta premerge celorlalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită vestirea că Europa e pe cale de a crea o nouă dogmă și un nou colectivism spiritual sau o biserică. Firește, o dogmă și o biserică ce nu au de a face cu cele existente. Petrefactele altor vremi nu-și mai recapătă niciodată viața“ [23]. Într-o vreme cînd organizarea socială arăta „goluri dureroase“, rămînînd datoare cu o nouă dogmă irațională și cu o nouă biserică pentru desăvîrșita înfrîngere a individualismului, după părerea filosofului, se simțea deci nevoia de o nouă religie, fără dogme, fără lege. Dar, spune el : „E tragică soarta timpului nostru : ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăieri un Dumnezeu pentru ea“ [24]. Și explicația o deducem din cugetările filosofului : „Cu toate că religia e viață și nu teorie sau doctrină, totuși putem vorbi de „adevăr“ religios. Paradoxul care zăpăcește pe cei mai mulți“ [25]. Și paradoxul adevărului religios acesta este : Religia fiind *viață* și nu *teorie*, „adevărul“ religiei este un „adînc sufletesc“, căruia însă, cînd vorbim de el ca „adevăr“ religios, nesusținut fiind de nici o dogmă, de nici o lege, îi corespunde nu o „credință“, ci doar o „voință de credință“. Și de aceea : „Credeul zilelor noastre nu se mai începe cu conștientul «cred», nici cu scepticul «nu cred», ci cu tragicul „vreu să cred“ [26]. Opțiunea „credeului“ este tragică, pentru că „voința de credință“ este o „căutare a lui Dumnezeu“ cu conștiința „credinciosului“ că niciodată nu îl va găsi ca „adevăr“ religios, după adevărata credință religioasă, susținută de o teorie sau o dogmă, adevărul

[22] Kurt Pinthus, *Menscheitsdämmerung, Ein Dokument des Expresionismus*, Berlin, 1963.
[23] L. Blaga, *Filozofia stilului*, Cultura Națională, 1924, p. 2.
[24] *Pietre...*, p. 14.
[25] *Ibidem...*, p. 77.
[26] *Ibidem...*, p. 22.

fiind doar redescoperirea sufletului său în întreaga lui forță și pasiune, într-o „stare religioasă" pentru care nu se găsește „un Dumnezeu". Și paradoxul adevărului religios, în voința de credință a „noii religii" în acest fel este *tragic*, după explicația filosofului : „Numai într-o lume cu înțeles adînc sau cu adînc neînțeles e posibil tragicul" [27].

În literatura europeană a începutului de secol, „criza intelectului", în „aventura" rupturii dintre inteligență și realitate, dincolo de explicația ei istorică și socială, ca formă a „înstrăinării" omului în propriul său gînd asupra vieții, este pusă de R.-M. Albérès în termenii unei „noi religiozități" : Dacă există o revoluție a secolului al XX-lea, ea este refuzul omului de a se mulțumi cu un scop și cu o inteligență, pentru a reclama, sub numele de aventură, de acțiune, de instinct sau de suflet, o a treia posibilitate de a justifica viața sa. Nostalgia unui al treilea termen s-a născut din dorința de a merge mai departe decît cunoașterea, limitată de știința și filosofia vremii la înțelegerea universului material. Al treilea termen care să nu fie nici *corp* nici *inteligență* este *spiritul*, pe care Descartes îl eliminase din cele trei categorii stabilite de Apostolul Pavel : carnalul, intelectualul și spiritualul, opunînd carnalului o contopire a intelectualului și a spiritualului într-un dualism care cu timpul va reduce treptat spiritul la un intelect lipsit de transcendență, de dinamism, de nemurire, destinat doar pentru a cuprinde și a organiza lumea. De-a lungul creștinismului, unii au regăsit a treia categorie pauliană, alții au căutat-o în acțiune, creație, instinct, în puterile misterioase ale subconștientului, cu credința că o realitate fundamentală există, deasupra intelectului sau sub el. Pentru a scăpa de rigorile intelectului, noul secol vrea să restituie cea de a treia categorie prin credința pascaliană, adică admițînd o valoare ce este dincolo de trup și de cunoaștere, după o dilemă pe care Ch. Péguy a pus-o în termenii opțiunii religioase : „A crede într-o viață viitoare de justiție reparatoare sau de beatitudine, sau de orice altă indicație, este a face o operație metafizică, religioasă ... Dar a crede, dimpotrivă, că această moarte temporară are o valoare absolută, esențială, totală, metafizică, religioasă, perfect anulatoare, este a

[27] *Ibidem* ..., p. 46.

face încă o altă, încă o multitudine de alte operații metafizice, religioase“ [28]. Explicația lui R.-M. Albérès este în afara terminologiei marxiste, dar nu în afara cadrului ideologic al marxismului.

L. Blaga în anii formației lui se găsea și el în „aventura intelectuală“ a începutului de secol, dar dilema „opțiunii religioase“ avea pentru el un alt sens decît acela al dilemei pusă de Ch. Péguy : el nu credea nici în viața viitoare, reparatoare de justiție, și nici nu da morții valoarea absolută a eternității într-o altă viață „de apoi“. Pentru prima alternativă a opțiunii, privitoare la viața viitoare, sintetizînd o concepție pe care își construise tot sistemul de gîndire, filosoful declara direct : „Știu că din viață voi pleca ezitînd și cuprins de un mare regret, de regretul de a nu crede în învierea morților și în judecata din urmă“ [29]. Și pentru cealaltă alternativă a opțiunii, cu privire la valoarea absolută a morții, filosoful spunea tot atît de categoric într-o cugetare mai veche : „Faptul că toate viețile de pe pămînt sfîrșesc cu moartea, nu dovedește că moartea e ținta vieții“ [30], ci că „viața e ținta vieții“, de vreme ce pentru gînditor, cum mai tîrziu va susține el într-o concluzie etică valabilă pentru întreg sistemul său de gîndire : „Începi să mori atunci cînd pe nici un plan de activitate nu te mai poți depăși“ [31]. De aici și ideea de „creație“, pe care el își construia viziunea sistemului filosofic.

Este o *dilemă tragică* aceasta, în concordanță cu „soarta tragică“ a timpului, pe care filosoful o definea astfel în începuturile meditațiilor lui, într-un stil de gîndire a cărui „aventură“ consta în sporirea cunoașterii, fără abandonarea rațiunii, dincolo de limitele „raționalului“, provenind din necesitatea de a inventa o nouă logică, numită de el „dogmatică“, deși în afara „dogmelor“, o „logică tragică“, în care adevărul nu este nici sinteză, nici contradicție, ci *tensiune*. O tensiune pe care poetul însuși o definea : *Tragică șansă* : „Există pentru ființa omenească o singură șansă de a lua contact cu realitatea însăși : nu prin simțuri, nu prin idee, nu prin ipoteze, nu

[28] R. M. Albérès, *op. cit.*, pp. 46—48.

[29] Lucian Blaga, *Din duhul eresului, în Elanul insulei*, Editura Dacia, 1977, p. 246.

[30] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 44.

[31] Lucian Blaga, *Aforisme și însemnări*, în *Elanul insulei*, p. 163.

prin teorie, ci prin punere de „probleme", adică prin deschidere de mistere ca atare. Iată de ce acest punct ni se pare destinat să devină un punctul saliens al unei întregi filosofii" [32]. Şi într-o astfel de filosofie anularea tensiunii ar însemna o limitare a cunoaşterii : „Omul ar înceta de a fi om dacă s-ar „desproblematiza". De aceea rostul cel din urmă al oricărei filosofii este acela de a fi combătută" [33]. Este o filosofie ontologic întemeiată, iar „combaterea" în filosofie presupune „starea creatoare a spiritului. El însuşi îşi recunoştea de la început un astfel de drum în filosofie : „Veacuri de-a rîndul filosofii au crezut că sînt în stare să ghicească ce-i în fundul lumii. Astăzi n-o mai cred — şi se plîng de neputinţa lor. Eu însă mă bucur că nu ştiu şi nu pot să ştiu ce sînt eu şi lucrurile din jurul meu, căci numai aşa pot să interpretez în misterul lumii un înţeles, un rost şi valori care izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu. Omul trebuie să fie spontan şi *creator* — de aceea să renunţe cu bucurie la cunoaşterea absolutului" [34]. Această „renunţare" are ca substrat gnoseologic nu un scepticism, şi cu atît mai puţin un agnosticism, căci în locul adevărului absolut „existenţa creatoare" tocmai aceasta însemnează pentru filosof, ispitit să vorbească despre ea clădindu-şi propriul său sistem de gîndire : „Problema existenţei creatoare este principala problemă printre cele o mie despre care mă simt mereu ispitit să vorbesc" [35]. „Existenţa creatoare" este o formă a „existenţei eroice", un mod de a înţelege lumea eliberat de rigorile imperativului categoric dedus din recunoaşterea adevărului divin, dar şi de constrîngerile doctrinelor religioase, după o definiţie a religiei care exclude tocmai satisfacţia descoperirii adevărului absolut, ca revelaţie divină : „Ce înseamnă a avea o religie ? A-ţi pune toată nădejdea într-un semn al întrebării" [36]. De aici şi regula adevăratului gînditor, „liber" faţă de adevăr într-o „existenţă creatoare" : „Cît timp nu suntem în posesia Adevărului absolut, toţi indivizii au un drept la libertatea creatoare de a-l căuta, fiecare în felul său" [37].

[32] Lucian Blaga, *Discobolul*, în *Elanul insulei*, p. 49.
[33] Lucian Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 246.
[34] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, pp. 79—80.
[35] Lucian Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 177.
[36] Id. *ibid.*, p. 179.
[37] Id., *ibid.*, p. 180.

Așa se ivește „problematizarea" în cunoașterea absolutului, omul luînd contact cu adevărul în „tensiune", nu în „revelația" divină, pentru a fi salvat prin el, în credința religioasă. Și o mărturisire de credință face filosoful în acest sens : „Un om care se fixează cu toată credința asupra unei dogme este pentru sine însuși un om salvat. Pentru mine, un om pierdut" [38]. Omul „salvat" este un om „pierdut", pentru că omul este om în măsura în care, „problematizîndu-se", ia contact cu adevărul în tensiune, ca stare „creatoare", proprie existenței umane. Dar cît ?

Un „Don Quijote al religiei" [39], îl numește Lucian Blaga pe Kierkegaard, desigur pentru că filosoful „crizei" considera că „neliniștea este adevărata comportare în fața vieții" [40], astfel că „disperarea este o trăsătură umană, inerentă naturii noastre" [41]. Pentru omul credincios, susține Kierkegaard, „păcatul" este o condensare a „disperării", prin care credinciosul ajunge *în fața* lui Dumnezeu [42] ; spre deosebire de *poetul* de orientare religioasă, care din credință nu are decît elementul prim, disperarea [43]. Ceea ce echivalează cu a spune că în nostalgia transcendenței, ca absolut, poetul nu stă *în fața* unui „Dumnezeu adevărat", ci își înfățișează unul așa cum el *nu este*. Sau, cum ar spune Lucian Blaga, fiecare căutîndu-l „în felul său". De aceea filosoful „existenței creatoare" nu acceptă teologia lui Kierkegaard, ea părîndu-i-se că în baza criteriului absolut al revelației divine condamnă cultura ca fenomen ce ține pe om în păcat, semn că în această justificare „răbufnește oboseala de cultură a unor spirite chinuite, care au întins excesiv arcul problemelor și s-au înstrăinat de îndemnurile și preocupările firești ale omului" [44]. Filosofia problematizatoare a lui Kierkegaard ar putea intra, în schimb, într-o altă apreciere a lui Lucian Blaga : „Filosofiile vizionare, care prin însăși natura lor nu prea rezistă gîndirii filosofice, se pretează

[38] Id., *ibid.*, p. 174.
[39] Id., *ibid.*, p. 192.
[40] Soeren Kierkegaard, *Traité du déséspoir*, Gallimard, 1965, p. 48.
[41] Id., *ibid.*, p. 61.
[42] Id., *ibid.*, p. 158.
[43] Id., *ibid.*, p. 158.
[44] Lucian Blaga, Răspuns lui Nichifor Crainic, la *Elogiul lui O. Goga*, discurs de recepție, „Memoriile Academiei Române", 1941.

extraordinar la plăsmuiri poetice. Apreciez filosofiile vizionare numai ca pretext de poezie“ [45].

În această direcție trebuie recunoscută și valoarea „problematizării“, ca meditație filosofică în poezia lui Lucian Blaga, într-o aparentă „criză“ religioasă, ce nu exclude „disperarea“, dar numai ca prim element al unei credințe ce nu îl pune *în fața* lui „Dumnezeu adevărat“, ca *poet* el căutîndu-l „în felul său“, în ficțiuni și mituri, cu valoare poetică în primul rînd, acestea fiind lipsite de conținutul credinței. Căci, cum va motiva poetul : „Inteligența omenească nu e o misterioasă fabrică de adevăruri absolute. Ea este un factor determinat în sînul realității, un centru de activități spontane, un creator de ficțiuni, de mituri“ [46]. Și este „din duhul eresului“ această idee, pentru că gîndirea mitică este legitimată ca un centru de activități creatoare, în locul „revelațiilor“ adevărurilor absolute ale religiilor, și deci în opoziție cu doctrinele care tind să întemeieze rațional adevărul religios, ce se bazează numai pe credință. Dar tocmai astfel i se recunoaște gîndirii mitice valoarea ei în operația „metafizică“ a filosofiei, într-o *dilemă tragică* a „opțiunii religioase“ în afara „adevărului religios“, ca „existență creatoare“ ale cărei dimensiuni spirituale se vor amplifica, de la ficțiuni și mituri plecînd, într-un „sistem“ filosofic susținut de „insatisfacția“ descoperirii adevărului absolut. Mitul, creat de fantezie, este produsul unor stiluri omenești de gîndire a realității umane, o dovadă a „censurii transcendente“. Dar cum mitul este expresia unei religiozități îmbrăcate în forme pămîntești, și nu a uneia transcendent revelate, punctul de sprijin pentru întreg „sistemul“ de gîndire al filosofului rămîne ideea că în elanul omului spre absolut reprezentările mitologice sînt inevitabile ipostazieri ale unor forțe „pămîntene“, astfel că și credința religioasă lasă loc îndoielii, iar concepția despre lume, opusă „dreptei credințe“, se preface în „eres“. O filosofie care, cum filosoful însuși ar fi putut-o aprecia, se pretează extraordinar la poezie. Pentru că ideea din care „sistemul“ gîndirii filosofice se dezvoltă, este o „idee poetică“.

Drumul acesta, desigur, în filosofie nu putea duce la nici un fel de ieșire spre luminișurile rațiunii, dar, după convingerea filosofului, în acest fel este omul *creator*, re-

[45] Lucian Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 203.
[46] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 10.

nunțînd la cunoașterea „paradisiacă" a adevărului, preferînd una „luciferică", necesară întemeierii unei „noi religii", una fără dogme, fără Dumnezeu. Într-o vreme cînd organizarea socială, după observația filosofului, arăta „goluri dureroase" și cînd năzuinței spre absolut el nu-i vedea corespunzătoare nici o formă socială de înălțare umană, *tensiunea interioară*, ca act de *transcendență* spre un *Dumnezeu absent*, chiar în acest fel, deci ca o căutare fără obiect „real" transcendent, exprimă o stare de *criză a conștiinței*, despicată într-un „dincoace" și un „dincolo", pe care literatura europeană a începutului de secol o vedea ca o deschidere a unei *noi umanități*. Iar arta pe care filosoful și-o imagina, o artă de mare tîlc creator, trebuia să fie una a *transcendenței*, care trădează relațiuuni cu cosmicul, cu absolutul, chiar dacă „revelația", ca „act poetic", nu poate servi unei teorii religioase și nu se încheie cu o cunoaștere a absolutului. Și chiar pentru aceasta este și ea o „revelație" poetică a „misterului" lumii. „Mister" care este substanța filosofică a poeziei lui Lucian Blaga, încă din începuturile ei, ca stare de „criză" a conștiinței într-o tensiune interioară, după întrebarea filosofului, inclusă în sensul poetic revelat încă în imaginea primei poezii : „Este oare ceva mai plin de înțeles ca — neînțelesul ?" [47]. Și de aceea va spune poetul că el, cu „lumina" lui, „sporește a lumii taină".

Această potențare a misterului este și alcătuirea „lăuntrică" a operei lui Lucian Blaga, pusă de la începuturile ei sub semnul „noului stil" al epocii, a cărui trăsătură fundamentală era setea de „absolut", într-o „aventură intelectuală" susținută de o nouă logică, „logica tragică", a *tensiunii* : trebuie acceptată contradicția fără a o rezolva, suferind deci, în „voința de credință", pentru lipsa unui obiect al credinței ca „adevăr religios", așadar o suferință *creatoare*, printr-o „despicare" ivită în viața spiritului : „Prin crize sufletești trecem nu numai cînd pierdem din forțele noastre, ci și cînd forțe nouă se pregătesc să isbucnească din noi" [48].

Înțelesul tragicului acesta este și în filosofia poeziei lui Lucian Blaga. Ca urmare a crizei sociale pe care „noul stil" o transpunea în artă prin exagerarea realității, urmă-

[47] Id., *ibid.*, p. 7.
[48] Id., *ibid.* p. 15.

rită în creşterea ei nelimitată de la pămînt la cer, în creaţia lui poetică recunoaştem elanul nestăvilit spre absolut, comparabil cu explozia sufletească din arta lui Van Gogh, Picasso, Brîncuşi. Poetul este „bolnav de prea mult suflet" într-o lume lipsită de ideal şi, ca urmare a neîmplinirii făgăduinţelor aşteptate, el nu găseşte în elanul lui nici o corespondenţă cu lumea, căutarea lui fiind zadarnică, dramatică în măsura în care el simte golul în fiorul eternităţii. Sau chiar tragică prin extinderea planului uman de la social la cosmic : „Cel mai frumos dar ce ni l-ar putea da Pămîntul e : vecinicia... El împarte însă darul acesta numai — morţilor" [49]. Căutarea poetului este tragică în măsura în care filosofia lui se fixa pe ideea „transcendenţei actului de cunoaştere, considerată însă ca transcendent „censurat", o năzuinţă limitată prin „ascunderea" absolutului, fără de care însă omul *nu poate exista*. Este baza ontologică a filosofiei lui Lucian Blaga, cuprinsă în cugetările poetului : „Ridicare şi cădere. — Omul s-a ridicat pe două picioare, devenind o fiinţă verticală, în momentul cînd a născocit mitul cerului. Cînd acest mit va fi uitat, omul va cădea iarăşi pe patru labe" [50]. Şi pentru că suferinţa omului, ontologic explicată, este creatoare în funcţiunile mitice şi poetice, care dau „transcendenţei" sensul tragicului uman, metafora poetului : „Lacul oglindeşte stelele fiindcă vrea să fie cer" [51], aceasta vrea să spună. Cu precizarea imediată, ce conţine totodată şi „erezia" filosofiei „religioase" a poetului : „Nu cerul este promisiunea ce mi s-a făcut, ci creaţia" [52], căci „Creaţia este singurul surîs al tragediei noastre" şi deci : „Numai creaţia răscumpără toate suferinţele" [53]. Aşadar poetul acceptă „mitul cerului" dar nu doctrina religioasă a înălţării la cer, singura modalitate de „înălţare" a omului fiind *creaţia*, şi singura care, cu statut ontologic fiind, este o modalitate de „mîntuire" a omului, în năzuinţa lui spre absolut.

Ideea fundamentală a poeziei lui Lucian Blaga aceasta este, într-o problematizare filosofică a sentimentului neîmplinirii omului pe măsura absolutului căutat, pe care

[49] Id., *ibid.*, p. 15.
[50] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 122.
[51] Id., *ibid.*, p. 205.
[52] Id., *ibid.*, p. 205.
[53] Id. *ibid.*, p. 205.

poetul o considera expresia unei „noi religiozități", într-o nouă înțelegere a „împărăției" lui Dumnezeu. Cu ea se încheie primul său volum de aforisme și cugetări : „Cele mai minunate cuvinte ce-au fost rostite cîndva pe pămînt sunt : „Împărăția lui Dumnezeu nu vine cu înfățișare externă. Nici nu poți zice că este aici sau dincolo — căci iată împărăția lui Dumnezeu este în voi înșivă !" — Orice reformă radicală religioasă trebuie să purceadă din cuvintele acestea. Să nu pornească oare și la noi — tot de aici ?" [54]. Cum de fapt va porni și filosofia lui Lucian Blaga în studiul lui despre „reforma" pe care va teoretiza-o în „Știință și creație" [55], în polemică cu teologii, și care de fapt, ca viziune a „transcendenței", se va întreține din substanța filosofică a poeziei lui. Este ideea *poetică* fundamentală a întregii lui opere, în poezie, teatru, filosofie, exprimată în poezie printr-un conflict al omului cu sine însuși, ca dramă a cunoașterii, în teatru printr-un conflict al lui cu lumea exterioară, ca dramă a acțiunii. Între cunoaștere și acțiune, între poezie și teatru, există astfel legături profunde, într-o viziune filosofică asupra lumii, întemeiată pe „starea creatoare" a omului, pe care gînditorul va ajunge să o teoretizeze într-un sistem filosofic original, prin legitimarea gîndirii mitice ca un centru de activități umane creatoare.

NOUL STIL ȘI ARTA SIMBOLICĂ

De la poziția „centrală" a omului în lume pleca Lucian Blaga în recunoașterea propriului său ideal de gînditor, la începutul veacului : „Lumea, adecă tot ce există, nu vreau s-o înțeleg din mine, nici pe mine din lume — ci atît lumea cît și pe mine din idealul spre care tind" [56], pentru că „idealul" este Omul : „Nu e eroic, cînd cugetarea te neliniștește cu „fără de-nțelesul" vieții, să întrezărești totuși în adînca ta viață și experiență lăuntrică un

[54] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 80.
[55] Lucian Blaga, *Știință și religie*, Ed. Dacia Traiană, 1943.
[56] Lucian Blaga, *Pietre...*, p. 65.

duh universal și plusul unui mare rost ? Nimic înălțător nu se face pe terenul vederilor despre lume fără de-o luptă uriașă împotriva gesturilor obișnuite ale gîndirii . . . Dacă cugetarea obișnuită nu e în stare să ne desvelească misterul sfinxului, n-avem decît să privim nemărginirea prin poarta inimii noastre și o vedem curată, minunată și dreaptă . . . E vremea să înțelegem odată că dacă în noi înșine nu găsim contactul imediat cu vecinicia, nu-l găsim nicăiri în altă parte. Năruie-se timpul, cu toate cîte sunt în el : Noi suntem tari !" [57].

Filosoful definea aici, implicit, tocmai *structura liricii moderne*, ca structură interioară a „întregului" pe care poetul îl „construește" prin virtuțile cuvîntului poetic, privind nemărginirea prin poarta inimii, ca o corespondență intimă între natură și om, înlăturîndu-se sentimentul „golului" în reprezentările lumii ca „absolut". O structură poetică în care, în continuarea tradiției de la romantism la simbolism, elementul de susținere al imaginii poetice fiind simbolul și mitul, totul participă la *tot*, ca o cunoaștere „integrală" a lumii prin funcția filosofică a poeziei, într-o întoarcere la structura „marilor imagini" ale gîndirii mitice, într-un *mit modern al poeziei*. Și de aceea idealul către care tindea poetul, la început de veac, coincidea cu stilul epocii, pentru care orice „reformă" trebuia să pornească de la recunoașterea omului în „centrul" lumii, în măsura în care el există ca om, după părerea filosofului, prin conștiința „integrării" lui în lume printr-un mod propriu de *a fi* : „creația". Poezia, ca act de „creație", are astfel un sens ontologic, ca mit poetic modern.

În mediile cenaclurilor studențești din Viena a cunoscut poetul primele manifeste ale artei moderne, însoțite de ilustrații din domeniul picturii ce se încerca atunci, a picturii expresioniste, a cărei înțelegere presupunea o oarecare pregătire filosofică. Din acestea se familiariza el cu noile tendințe în strădanii ce șovăiau între dibuiri spre un stil al „isteriei" și întoarceri spre un primitivism, ca izbucnire de dinamism sufletesc, într-o „siluire a naturii". De aici și aprecierea filosofului : „Operele literare și artistice în adevăr noi ale ultimului sfert de veac sînt tot atîtea licăriri de înaltă spiritualitate. Nu e vorba numai de

[57] Id., *ibid.*, pp. 3—6.

acele adieri ale unei noi religiozități ce trece printre noi. Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat. Psihologismul, atît de iubit înainte, e încetul pe încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple „idei înzestrate cu voință", idei ce mișcă din adîncimi nebănuite omenirea. Ființa care condensează în energică sinteză viața în una din multiplele ei înfățișări ia locul caracterelor cu nesfîrșite nuanțări și complicații de conștiință. Sîmburele vieții, lucrul în sine, transcendentul, e căutat cu patimă crescîndă. În poezie se cîntă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. De-a rîndul în artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărîte spre absolut. Voința creatoare ia locul inspirației pasive. Un vînt de bărbăție și de ireductibilă spiritualitate trece prin acești ani de temeinică prefacere artistică" [58].

„Fețele veacului" sînt văzute deci de filosof în unghiul de lumină al unui „nou stil" : „Există o ridicare în domeniul spiritului ; fiecare vrea totuși să fie el însuși fără nici o concesiune vreunei puteri individuale. Individualismul l-am moștenit de la generația trecută și cu moștenirea aceasta blestemată vrem să creem o spiritualitate ce nu poate fi decît un produs colectiv. Avem setea de absolut, dar fiecare vrea să-l ajungă pe drumul său propriu, fără cooperație. Șirul contradicțiunilor s-ar putea continua. A trăi întru „absolut" înseamnă a te stiliza lăuntric, a primi o convenție. A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv" [59]. De aceea ridicarea de la *indivizi* la *esență* înseamnă pentru Lucian Blaga o ridicare spre *spiritualitate*. Și de aici se va întemeia, cu timpul, teoria filosofului despre cultură, „stilul" folcloric însemnînd, ca stil „elementarizant" și „stihial", a crea în absolut, a crea anonim, a fi impersonal, colectiv.

Într-o atmosferă de sfîrșit de veac și de oboseală decadentă, cum era cea produsă de impresionismul care cerea în artă reproducerea nuanțată a realității, pictura lui Van Gogh reprezenta pentru Lucian Blaga „un nou stil

[58] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, pp. 70—71.
[59] Id., *ibid.*, pp. 71—72.

al spiritului", producînd o adevărată mutaţie a conştiinţei estetice : „Privind lucrurile şi fiinţele pictate de Van Gogh, culegi impresia de ansamblu că ele nu-şi trăiesc viaţa lor, ci viaţa pictorului. Zola a scris : opera de artă e un colţ de natură văzut printr-un temperament ; cineva a inversat formula aceasta pentru cazul Van Gogh : opera lui ar fi un temperament văzut printr-un colţ de natură. Ceea ce din punctul de vedere al impresionismului era o abatere de la natură, o diformare a realităţii, e, pentru noua atitudine, expresia unei adînci mişcări sufleteşti. Un temperament, de un covîrşitor dramatism, împrumută naturii sufletul său şi o sileşte astfel să trăiască o viaţă care este mai curînd a pictorului decît a ei [. . .]. Avem de a face aici cu un fel de inversiune copernicană în artă : nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet" [60].

„Noul stil" va pregăti „expresionismul", ca şi filosofia lui Nietzsche, în multe privinţe corespunzătoare dinamicului şi dionismului : „Fără Nietzsche nu se poate concepe entuziasmul cosmic, nici tragica isterie, nici graiul frămîntat şi cu atît mai puţin invenţia verbală a expresioniştilor de mai tîrziu" [61]. Şi se adaugă la cei doi, în teatru, autorii înnoitori, reprezentînd tendinţa de *spiritualizare* cu Claudel, viziunea *esenţialului* cu Strindberg şi Wedekind, conflictele *ideilor forţe* cu G. Kaiser. Iar în sculptură, arta lui Rodin, prin alipirea de aspectele mai fugare ale realităţii, îşi pierde materialitatea, înfăţişînd formele „într-un joc de lumină şi umbră", după propria lui expresie, avînd „mai mult tendinţa de a ascunde un înţeles, decît de a-l descoperi". Şi printre cei dintîi chemaţi să găsească în sculptură noul drum este socotit şi „acel ciudat român, care de atîta timp şi-a părăsit ţara, fără însă de a părăsi şi legendele şi amintirile bizantine ale acesteia : Brâncuşi". Ca şi rusul Archipenko sau germanul Belling, sculptorul român uită natura, redînd în forme sintetice esenţialul vieţii, dinamica patimilor şi ultima frumuseţe a energiilor. Artiştii moderni ocolesc realitatea, dar nu idealizînd-o, sau tipizîndu-o, ca romanticii, ci încercînd să redea ultimele esenţe ale lucrurilor. „Această pornire spre esenţial este una din trăsăturile caracteristice ale epocii

[60] L. Blaga, *Feţele unui veac*, reprodus în *Zări şi etape*, E.P.L., 1968, pp. 130—131.
[61] Id., *ibid.*, p. 141.

noastre, încheie Blaga, trăsătură căreia în filosofie îi corespunde setea de sinteză, aplecarea spre esențial, „apetitul metafizic", care încadrează în aceeași măsură arta, ca și știința. Ceea ce, ca „stil", însemna, de fapt, pentru epoca modernă, o situare a artei „deasupra" oricărei realități, o „transcendere" a naturii printr-o revărsare a „spiritualității", ca „lume internă", în lumea externă, „transcendența" fiind astfel o modalitate de a da realității un sens al „întregului", al „totului".

În direcția „noului stil", tendința spre absolut, recunoscută de Lucian Blaga ca dominantă în mișcarea literară a vremii, este caracteristică expresionismului, pe care el îl definește ca atitudine fundamentală în artă, după esteticianul Max Deri, prin fixarea lui între naturalism și idealism : „Expresionismul nu idealizează conturele lucrurilor înălțîndu-se la tipurile lor, dar nici nu le redă în complexitatea lor accidentală. Partea individuală, singulară a lor nu e nici eliminată, nici reprodusă, ci exagerată, accentuată, pentru obținerea unui maxim de expresivitate" [62]. Expresionismul pentru filosof este o viziune poetică extatică specifică nu numai ca abatere de la natură, cum alți teoreticieni considerau, căci prin aceasta el se putea confunda cu caricaturalul, ci ca o tendință a omului spre absolut : „De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendentează, trădînd relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist" [63]. Ca formulă poetică, expresionismul, făcînd din lucrul individual un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate, răstoarnă raportul natură-om în inversul său, în sensul că arta, ca expresie profundă a sufletului uman, nu este o reproducere a naturii, ci o exagerare a ei pentru o mai mare expresivitate afectivă. În arta expresionistă natura apare ca o proiectare a unei stări sufletești debordante și haotice, ca și cînd ea s-ar naște din focul interior al artistului, într-un elan cosmic. Expresioniștii au dus mai departe impresionismul : dacă arta este expresiune a unei înclinații adînci și personale, artistul nu mai are a se preocupa de asemănarea cu natura, nu va mai folosi elementele acesteia, ci va exprima numai stări sufletești

[62] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, p. 42.
[63] *ibid.*, pp. 68—69.

pure, o simplă aspirație internă care organizează imaginea. În această opoziție, pe care expresionismul o face impresionismului, și dincolo de acesta pozitivismul în filosofie, arta era concepută ca un mod de a dezvălui vibrația propriilor emoții ale artistului.

Expresionismul, în înțelesul de concept stilistic al artei, extins de la pictură la literatură și muzică, și chiar la filosofie, a însemnat respigerea unei lumi artificiale și mecanizate, a spiritului sclerozat și anchilozat de înstrăinarea omului în propriul său mediu de viață socială, opunînd estetismului purist și scientismului steril o viziune dinamică asupra lumii, într-un „delir al disperării", propriu epocii războiului. Într-un studiu din 1916, Hermann Bahr dă o primă explicație a poeticii expresioniste : „Și iată disperarea urlînd : omul își cere urlînd sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din timpul nostru. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul : este expresionismul... Și iată-l pe expresionist redeschizînd gura omului : prea mult a ascultat tăcînd, omul : acum el vrea ca spiritul să răspundă" [64]. Și ca să ne referim și la poezia expresionistă, să citățm și o conferință a lui K. Edschmidt : „Sîntem nevoiți să construim realitatea în noi, să găsim sensul obiectului, să nu fim satisfăcuți de faptul considerat, imaginat sau dedus ; e necesar ca imaginea lumii să fie reflectată întreagă și netă, și asta se poate verifica numai prin noi. Artistul expresionist își transfigurează mediul. El nu vede : privește ; nu povestește : trăiește ; nu reproduce, creează din nou ; nu găsește, caută... Totul se raportează la etern... Omul e din nou puternic stăpînit de un sentiment vast și nemijlocit... Nu rămîne un personaj, ci e om de-a binelea : situat în cosmos, dar cu o sensibilitate cosmică ; nu se dezvăluie de-a lungul vieții : o străbate ; nu face reflecții despre sine, ci se trăiește pe sine însuși ; nu ocolește la marginea lucrurilor, le vizează în centru" [65]. Și, să mai citățm pe unul din poeții vremii, Kurt Heynicke : „Noua artă a apărut la orizont. Ea reprezintă prima treaptă a unei noi umanități. Iar această nouă umanitate — redusă, deocamdată, ca număr — învață să simtă cu sufletul. Ea vedea pînă acum doar cu ochii. Pînă nu de mult, omul căuta sufletul

[64] Apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968, pp. 70—71.
[65] Id., *ibid.*, pp. 84—86.

prin intermediul trupului și rămînea uimit că nu descoperă sufletul. Și nu-l găsea, fiindcă simțurile sînt întunecate și nu luminează. Oamenii noi au descoperit sufletul, ei simt arta cu sufletul, dau expresie mișcărilor indicibile plasîndu-se în miezul mișcării și mișcîndu-se ei înșiși. Ei se plasează conștient în centrul sentimentului. Ochii care privesc sînt doar pilda sentimentelor care văd [...]. Nu natura a născut mișcarea, ci mișcarea a dat naștere naturii. E greu să găsești sufletul. Deoarece el este eternitatea. În mijlocul nostru însă se află arta. Nu ne mai rămîne decît să ne plasăm în eternitate" [66].

Tendința artelor plastice, la început de secol, de a renunța la actul de redare a realității prin experiență și a trece dincolo de lumea „lucrurilor", invocînd puterea „spiritului", ca formă de supunere a materiei, este o întoarcere, în altă formă, la arta evului mediu, în care obiectele se mișcă în „sistemele" unor dimensiuni spirituale imaginare, deosebită de *arta imitativă*, ce reprezintă „apropierea de natură". „Mișcările moderne de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brâncuși și Archipenko încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul ca gînd vag presimțit trece prin toate încurcatele frămîntări ale artei noi. Acesta e dealtfel și termenul ce le apropie de arta egipteană, pictura din Ravena, arhitectura gotică, sculptura orientală" [67]. Și, în această tradiție a goticului, expresionismul este totodată și o continuare a impresionismului, care cerea în artă reproducerea nuanțată a realității, așa cum aceasta se înfățișează simțurilor, schimbată de noul stil, diformată chiar, în căutarea expresiei încărcată de suflet dinăuntru. Dar în acest fel nici expresionismul nu este doar un curent artistic propriu primului sfert al veacului, Blaga avînd dreptate să susțină că este doar „un caz" special al tendinței spre *absolut*, putîndu-se considera „expresionistă", în sensul propriu al cuvîntului, orice tendință de „stilizare", cum este stilul gotic sau sculptura orientală, ca și „modelul" arhaic al acestei tendințe, păstrat în tradițiile culturilor folclorice din toate părțile lumii. Expresioniștii, toți tineri în anii primului război, opuneau unei civilizații distrugătoare o libertate absolută a spiritului, pentru a-i pune în loc idealul „gotic", neli-

[66] Kurt Heynicke, *Suflet pentru artă*, în „Secolul XX", 1969, nr. 11—12, p. 38.
[67] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, pp. 70—71.

nistea și neîncrederea, cum o indică Lucian Blaga: „Vegetația artei gotice crește în lumina absolutului, necunoscînd măsura, la fiecare pas arătînd simbolic nemărginirea. Nu numai liniile ce se lungesc fanatice spre tărie ca plantele ce se cer din întunerecul unei pivniți la lumină, dar și îngrămădirea neliniștitoare de amănunte abstracte și atmosfera de mister lăuntric sînt expresia aceleiași năzuințe de contopire cu izvorul unic al totului“ [68].

Dar expresionismul, pe de altă parte, este astfel o continuare nu numai a impresionismului, ci și a romantismului, pe care Lucian Blaga îl definește prin trei dominante: patosul mișcării, pasiunea creatoare și pasiunea pentru elementar [69], dintre care aceasta din urmă va fi și o trăsătură dominantă a noului stil, pe care W. Worringer o descoperea, cu referire la gîndirea omului arhaic, în *tendința spre abstractizare*, urmărită de el și în arta gotică. „Modernismul“, ca „tendință spre abstractizare“, are o istorie foarte veche, căci cum susținea W. Worringer în teza sa din 1908: *Abstraktion und Einfühlung*, trebuie făcută distincția între arta de tipul naturalist-impresionist, generată de impulsul comuniunii simpatetice cu realitatea și lumea organică, și arta expresionistă, generată de impulsul evaziunii din relativismul fugar al fenomenelor; cu un cuvînt, distincția dintre arta dominată de spiritul imanenței și cea dominată de spiritul transcendenței, prima fiind o echilibrare, o armonie, între om și lume, a doua o disarmonie, o neliniște în fața unei firi necunoscute și himerice. Din prima categorie face parte arta clasică-realistă, din a doua, arta primitivă, orientală, gotică, bizantină. Continuînd cercetările lui Alois Riegl, W. Worringer a reabilitat „tendința către abstractizare“, caracteristică „artei primitive“, ca „artă simbolică“, desconsiderată în evoluția spiritului uman de preferința pentru „frumusețea vie“, specifică artei clasice, reluată ca model în epoca Renașterii, ca tendință de obiectivare sensibilă (intropatie), exprimată în imagini reprezentate ca segmente ale lumii reale. De aceea „primitivismul“ spre care se întoarce arta modernă era, după Worringer, căutarea începuturilor *originare* și ale *elementarului*, ca „tedință către abstractizare“, ce sta la începutul oricărei arte, și care dispune de o inepuizabilă

[68] Id., *ibid.*, p. 72.
[69] Lucian Blaga, *Fețele unui veac*, în *Zări și etape*, pp. 81—90.

bogăție de varietăți formale, în comparație cu „frumusețea vie" a imitației naturii, în arta clasică și renascentistă, în opoziție cu arta simbolică medievală. Despre aceasta un comentator al lui W. Worringer, W. Hofmann, spune că „nu oferă un segment, ci o totalitate spirituală, în cuprinsul căreia obiectele nu se mișcă în spații imitate după spațiile ce ne sînt date prin experiență, ci în sistemele unor dimensiuni spirituale, imaginare, în fața cărora măsura dată de experiența simțurilor noastre nu mai este valabilă" [70].

Aici ajungînd, schimbăm și terminologia, numind artă *simbolică* arta *arhaică*, impropriu numită „primitivă", caracterizată prin năzuința abstractizantă, implicată în „depărtarea de natură", cu intenția creatorului de a cuprinde într-un „simbol", care este obiectul material al artei, o „totalitate" spirituală, ca urmare a experienței lui cu „lumea". Și în epoca modernă artistul se simte îndemnat să caute modalități de creație specific simbolice. În Europa primului sfert al secolului al XX-lea asistăm la actul final al unei preluări a reinterpretării formelor păgîne, primitive, ale artei, în cadrul unor noi conexiuni de sens, pe care limbajul artistic medieval le deschide, în locul imaginii raționale a aparenței, adică preferînd simbolul ce tinde, în artă, către transcendență, nu către imanență. Sau cum spune W. Hofmann : „Pentru a ne exprima în termeni simpli, vom spune că totul este orientat acum nemijlocit spre Dumnezeu. Totul devine trimitere către tărîmul de dincolo, în care este ancorată întreaga lume fenomenală" [71]. Expresionismul, după Mario de Micheli, care comentează textele artiștilor, recunoaște întotdeauna în om centrul intereselor sale și privește spre Dumnezeu ca spre piscul sentimentului lui [72]. De aceea, putem adăuga, se înțelege că în „arta de expresie", cum o numea Van Gogh, pentru exprimarea substanței profunde a lucrurilor, în orientarea expresioniștilor spre absolut, „tărîmul de dincolo" nu trebuie să-l identificăm cu o „realitate transcendentă", pe care în mentalitate religioasă o reprezintă *ființa* lui Dumnezeu, ci cu orizontul deschis al *semnelor* purtătoare de sens, în limbajul poetic.

[70] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, 1977, I, pp. 99—100.
[71] Id., *ibid.*, pp. 110—111.
[72] Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 86.

În „delirul disperării", propriu începutului secolului XX, „noul stil", ca elan spre absolut și ca revoluție în favoarea elementarului, pe calea abstracției, transformă lumea existenței într-o lume a culorilor și a cuvintelor, „expresia" fiind ea însăși un „conținut", o „lume", care, cum urmează să se demonstreze, într-o poetică fenomenologică, am putea-o numi „transcendența limbajului poetic", adică o întemeiere a simbolului „expresiv" în propriul său spațiu semantic. Un spațiu pe care *simbolismul*, ca mișcare poetică, îl actualizează din tradiția artei simbolice arhaice, în continuarea, dar mai ales în opoziție cu *interpretarea simbolică* a realității, practicată de poeții romantici, ce nu puteau renunța la imitația naturii. Un spațiu pe care *expresionismul* îl va preface într-o „operă deschisă", printr-o artă în care un singur lucru poate însemna „totul", trimiterea spre „altceva" fiind o „configurație" de sensuri, în „expresia" artistică. De unde și importanța imensă acordată în simbolism „magiei cuvîntului", după o remarcă a lui Marcel Raymond : „Cuvintele încetează de a mai fi doar niște semne, pentru a participa la lucrurile înseși, la realitățile psihice pe care le evocă. [...] Vis al unui univers *magic*, în care omul nu s-ar mai simți deosebit de lucruri" [73]. Și care, în expresionism, se va numi visul *Absolutului*.

TRADIȚIA FOLCLORICĂ ȘI MODERNISMUL

Ținînd seama că opera unui mare scriitor nu se poate valorifica doar prin recunoașterea unui caracter dominant „negativ" al ei, dacă vrem să definim personalitatea lui Lucian Blaga și să-i fixăm locul în literatura română într-un moment hotărîtor al integrării acesteia în ritmul modern european, trebuie să cercetăm, așa cum o valorificare critică a moștenirii literare ne impune, în ce constă marea artă a poetului, ca expresie a tensiunii lui dramatice, într-o problematică filosofică implicată încă în primele versuri, în „noul stil" al epocii.

[73] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Ed. Univers, 1970, p. 65.

S-au arătat influențele expresionismului german asupra poetului [74], pentru ca, de la incontestabilele ecouri, să se treacă prea ușor la subordonarea poeziei unei mișcări ce nu poate fi reabilitată total în cultura germană a vremii, cîtă vreme se consideră că expresionismul s-a constituit „cînd intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane". Și cu atît mai agravantă este extinderea tematică la o viziune sumbră și morbidă, cum este lumea chinuită și absurdă a lui Kafka, printr-o ipotetică „similitudine" a unui mod de cunoaștere metaforică a „neînțelesului" [75]. Ar fi totuși greșit să explicăm arta lui Lucian Blaga exclusiv prin limita ei ideologică și de aceea nu e de ajuns să constatăm „similitudinile" cu expresionismul. Și aceasta cel puțin în măsura în care poetul n-a fost *numai* expresionist. Comentînd studiul lui Ov. S. Crohmălniceanu despre relația literaturii române cu expresionismul, cel mai recent comentator al operei lui Lucian Blaga precizează : „Sînt gata să admit că ideologia expresionistă și-a găsit întruchiparea cea mai de seamă în opera lui Lucian Blaga. Mi se par însă exagerate analizele criticului... În cuprinsul analizei se atribuie expresionismului blagian atîtea note încît s-ar putea deduce că întreaga operă se află sub zodia expresionismului, ceea ce nu corespunde realității" [76].

Expresionismul, pe de altă parte, la rîndul lui, n-a fost un curent unitar, iar Lucian Blaga „expresionistul" aducea în opera sa ceea ce „noul stil" preluase din literatura epocilor precedente, după cum unele din tendințele curentului lăsau deschise drumurile spre orizontul marii arte. Dacă prin expresionism, dincolo de manifestarea lui germanică la răspîntia secolelor XIX și XX, înțelegem o modalitate artistică mai generală în istoria culturii [77], avînd sensul de imagine exterioară a unei tensiuni ce caută, în epocile de criză, să-și regăsească echilibrul, este

[74] N. Tertulian, *Eseuri*, E.P.L., 1968, pp. 198—200 ; O. Crohmălniceanu, *Expresionismul în conștiința literară românească*. „Secolul XX", 1969, nr. 11—12, pp. 194—196.

[75] M. Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui L. Blaga*, Minerva, 1969, pp. 219—278.

[76] Al. Tănase, *L. Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Ed. Cartea Românească, 1977, pp. 351—352.

[77] Herbert Read, *Semnificația artei*, Ed. Meridiane, 1969, pp. 151—155.

justificată ipoteza lui Edgar Papu, că o „anumită permanență clasică a spiritului nostru" face ca Blaga, păstrînd aceeași nemulțumire și același dezgust față de momentul aderării lui la expresionism, „să rămînă exponentul unei culturi tinere, care se deschide la viață, și de aceea mai puternică decît frămîntarea, decît neliniștea, decît spaima, rămîne încrederea într-un nespus încă mesaj românesc" [78]. Este ideea, altfel formulată, și în studiul lui Ovid Crohmălniceanu despre expresionism, după ce în studiul mai vechi despre poet [79] își exprimase o rezervă față de el, justificată prin aceeași integrare într-o mișcare europeană însemnată cu stigmatele decadenței ei. De la constatarea că expresionismul a avut chiar în patria sa aspectul unei mișcări haotice, cu tendințe divergente, criticul aplică teoria lui Lucian Blaga despre distincția posibilă între culturile „modelatoare" și cele „catalitice", pentru a înfățișa norocul și totodată drama expresionismului prin particularitatea lui de a fi îngăduit dezvoltarea unora sau altora din tendințele sale principale, fără să refuze o mare libertate tendințelor locale, în culturile în care s-a manifestat, trăind o viață subterană, transformîndu-se sub numele altor orientări, printr-un fenomen de pseudo-morfoză [80].

Corespunde deci condițiilor istorice ale interpretării literaturii admiterea unor asimilări „organice" a tendințelor moderne ale artei în cultura română. În cazul lui Blaga, de menționat este că el de la început definea expresionismul prin aspectul care va deveni fundamental în opera lui, pentru a-l putea integra istoric într-un „expresionism" mai larg, în măsura în care „noul stil", așa cum el îl înțelegea, nu era decît un „nisus formativus", implicat în orice structură arhaică, prin ceea ce Alois Riegl numea „voința de artă", teoretizată de W. Worringer ca năzuință spre absolut a artei „primitive", teorie acceptată de poet în definirea expresionismului ca „stil" cu străvechi rădăcini folclorice. Este o artă pe care filosoful va numi-o „stihială", în care făpturile ni se destăinuiesc ca purtătoare ale unui dinamism cosmic nelimitat și atotstăpînitor, cu alte cuvinte, ca făpturi integrate în perspectiva unui

[78] Edgar Papu, *Expresionismul în dramă*, „Secolul XX", 1969, nr. 11—12, p. 109.
[79] Ovid Crohmălniceanu, *L. Blaga*, E.P.L., 1963, p. 25.
[80] Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Edit. Eminescu, 1971, p. 49.

Dumnezeu imanent și în permanent chin al facerii [81]. Sau, pentru a rămîne în istoria culturii românești, de străveche tradiție folclorică, expresionismul se confundă pentru filosof cu tendința spre „stihial", spre „elementar", ca în pictura naivă de tip bizantin sau în teatrul religios : „N-a fost vechea noastră artă bizantină o artă de extaz ? Nu e arta noastră populară și astăzi încă o artă care înlocuiește detaliul cu abstractul ? Țăranul *stilizează* la fiecare pas. Cînd își pictează icoanele pe sticlă sau lemn. Cînd își țese scoarțele. Cînd își clădește bisericile. Și ce e mai surprinzător — cînd își joacă singurul său teatru : misterul celor trei crai de la răsărit" [82]. De aici se deduce, în acest caz, că nici tendința spre absolut în opera lui Lucian Blaga nu e reductibilă la o trăsătură definitorie a expresionismului german, ci are o rădăcină în tradiții mai vechi, raportabilă fiind, mai întîi, la arta simbolică medievală, care privește lucrurile sub specie aeternitatis, cît și la tradiția folclorică, fie cea românească, impregnată de simbolism medieval, fie cea universală, proiectată pe fondul arhaic al culturii folclorice ca patrimoniu universal.

După cum expresionismul german avea un model mai vechi în arta gotică, la popoarele latine dublul raport al poeziei față de modernitate și față de tradiția literară s-a arătat prin „scufundarea în zonele adînci unde se întîlnesc Europa și Asia, imaginile străvechi ale magiei și mitului", cum definește Hugo Friedrich structura poeziei moderne : „Lirica modernă e bogată în versuri care fac să vibreze un patrimoniu universal de origină poetică, mitică, arhaică. Apar moșteniri străvechi ale folclorului" [83]. Lirica spaniolă a secolului al XX-lea își datorește originalitatea unei mutații stilistice într-o întoarcere la tradiția autohtonă, ca reacție față de poezia declamatorie, sentimentală, naturistă, care ajunsese la saturație. Poezia modernă și-a simțit afinitatea cu stilul poeziei populare, într-o înflorire care obliga pe criticii autohtoni să vorbească de a doua epocă de aur a literaturii lor [84].

[81] L. Blaga, *Orizont și stil*, *Trilogia culturii*, Ed. Fundațiilor, 1944, pp. 32—33.
[82] Lucian Blaga, *Fețele unui veac*, *Zări și etape*, p. 138.
[83] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, E.L.U., 1969, pp. 176—177.
[84] Id., *ibid.*, pp. 151—153.

Literatura română trece printr-o etapă de căutări asemănătoare în anii următori primului război. Într-o vreme cînd curentele literare europene erau foarte confuze în căutarea unui echilibru spiritual, opera lui Lucian Blaga este expresia afinității profunde a poeziei moderne cu stilul poeziei populare. În acest sens constata de mult criticul P. Constantinescu, într-o însemnare publicată postum : „Opera lui Blaga împacă aparenta contradicție de a fi profund individuală și profund colectivă, ca expresie a geniului creator național. De aici toate legăturile ei misterioase cu pămîntul, cu vegetalul, cu folclorul, cu lumea fabuloasă, cu mitul și legenda, cu lirica populară, cu inconștientul etnic, împins în straturile originare ale dacismului și tracismului, conviețuirea cu strămoșii, cu ortodoxia, dar și cu fondul ei de păgînism, cu eroul doinei și cu peisajul“ [85]. Sau, cum va constata poetul însuși : „Într-o epocă întunecată singura lumină o dau tradițiile : lumina ce-o împrăștie în întuneric putregaiul“ [86]. Fără însă să înțelegem de aici o venerație exagerată pentru tradiție, căci, cum va admite el în legătură cu fenomenul cultural românesc : „Tradiția are într-adevăr un rost numai dacă devine un factor creator, altfel e o cîrjă pentru atîtea și atîtea slăbiciuni ale unui neam“ [87]. Adăugăm numai că elogiul adus de poet satului românesc nu este înțeles ca un îndemn de „atașare definitivă la folclor și ca îndrumare necondiționată spre rosturi sătești“, cum semănătoriștii preconizau, și nici ca un îndemn la o imitare a motivelor, „care își au prețul lor neegalat acolo în climatul lor feciorelnic ca zorile, în cultura populară“ [88]. Ceea ce Blaga dorea să aprecieze în maturizarea spirituală a unei culturi de străveche tradiție floclorică nu era motivul folcloric brut, aparența, anecdotica, așa cum semănătorismul o urmărea în literatura română, ci un anumit „stil“ în sensul mare al cuvîntului, un stil al „tinereții“, așa cum îl recunoștea el și în unele caracteristici ale expresionismului european, ca un îndemn la adaptarea stilului arhaic, folcloric, la expresia culturii moderne. Căci, cum va teoretiza filosoful, „cultura majoră nu *repetă* cultura mi-

[85] P. Constantinescu, *Lucian Blaga*, în „Steaua“, 1966, nr. 5.
[86] *Pietre* . . ., p. 6.
[87] Id., *ibid.*, p. 74.
[88] L. Blaga, *Răspuns lui N. Crainic*, în *Elogiul lui O. Goga*, 1941, p. 21.

nară, ci o *monumentalizează* potrivit unor vii forme, atitudini și orizonturi lăuntrice“ [89]. Acestea acționează ca o „vîrstă adoptivă“, prin care cultura folclorică a mediului sătesc, specifică vîrstei de copilărie a umanității, crește din ea însăși în formele culturii majore. Filosoful considera că satul corespunde vîrstei de copilărie a unei culturi, ca un itinerar îndelung pregătit pentru geniile creatoare de cultură majoră într-un proces de maturizare spirituală pe care el îl explica prin fenomenul de psihologie colectivă a „vîrstelor adoptive“. Acestea sînt caracteristice perioadelor istorice străbătute de atmosfera „tinereții“, cum au fost în literatura europeană Sturm und Drang-ul sau expresionismul, perioade în care creatorii, chiar dacă n-au fost cu adevărat tineri, au evadat din vraja vîrstei adoptive care-i încercuia, din vraja copilăriei, acceptînd altă vîrstă, tot în sensul unor structuri adoptive, adică acceptînd o nouă mentalitate, în care formele culturii minore sînt învestite cu atributele maturității [90].

Teoria aceasta nu corespunde unei explicații a fenomenului de cultură prin condițiile obiective ale dezvoltării istorice. De reținut din ea este totuși ideea că tradiția folclorică, proprie culturilor mai puțin evoluate, poate asigura un salt istoric, care „monumentalizează“ cultura folclorică în structurile culturii majore, prin creațiile marilor scriitori, așa cum și creația lui Lucian Blaga a fost realizată în cultura românească, într-o maturizare ce integrează în cultura universală formele culturii folclorice, în conformitate cu un anumit „stil specific național“. O condiționare reciprocă, în cazul operei poetului constatăm. După cum expresionismul lui n-a fost determinat numai de factorii sociali specifici țărilor apusene în primul sfert al veacului nostru, ci și de condițiile țărilor românești în aceeași perioadă istorică, tot așa partea cea mai valabilă a operei lui, cu toată noutatea formulei poetice, este în concordanță cu străvechea tradiție folclorică a culturii românești.

Despre orizonturile lăuntrice ale operei lui Lucian Blaga se poate spune, așadar, după propriile sale expli-

[89] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, discurs de recepție, „Memoriile Academiei Române“, reprodus în *Discursuri de recepție la Academia Română*, Ed. Albatros, 1980, p. 250.

[90] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, pp. 352—353.

cații ale fenomenului de cultură, că ele se deschid în viziunea folclorică românească în concordanță cu licăririle de înaltă spiritualitate din primul sfert al veacului nostru, prin cele două izvoare ale creației sale, unul extern, „noul stil" european, al cărui reprezentant el se simțea prin privirea lucrurilor în partea lor de absolut, și altul intern, „din duhul eresului", avîndu-l ca model pe Eminescu, despre care el crede : „Dacă, printr-un accident, din opera poetică a lui Eminescu ne-ar fi rămas un singur vers ca acesta „Povești și doine, ghicitori, eresuri", figura poetului s-ar putea reconstitui. Versul reușește să evoce, poetic și muzical, printr-o simplă enumerare, toate substanțele încîntătoare ale acestei lumi" [91]. Deși în atmosfera „noului stil" căutase și Lucian Blaga o „dogmă" și o „nouă biserică", pe care arta era chemată să le realizeze prin crearea unei „noi spiritualități" necesară ieșirii din „criza" epocii, el a pstrat în concepția sa o anumită filosofie, „eretică" față de credința creștină, plăsmuind „din duhul eresului", în căutarea zadarnică a adevărurilor revelate, recunoscîndu-și însă totodată și o nobilă descendență în această înclinație spre „eres" : „Un sentiment religios din care un poet poate să facă și face într-adevăr multă poezie este suspect cît privește consistența și autenticitatea religioasă. Rilke și Claudel îmi sînt foarte suspecți din acest punct de vedere. De bănuit dă însă și Dante. Dar așa-i situația. Ca să poți culege firul din gogoașa de mătasă, crisalida trebuie înmuiată mai întîi și ucisă" [92].

Marii poeți ai literaturii universale, în opoziție cu dreapta credință întemeiată pe revelația divină, au avut întotdeauna îndoieli „eretice", mai ales în viziuni poetice întemeiate pe credințe populare. În acest sens Goethe observa că „pendula vieții religioase oscilează între incredulitate și superstiție și fiecare tendință liberală duce la incredulitate". Constatînd faptul, începînd cu epoca eliberării de sub intoleranța medievală, putem susține că drama omului modern se cuprinde în drama lui Faust, în tradiția medievală a alchimistului întovărășit cu diavolul pentru descoperirea adevărului necuprins în învățătura teologilor. Întreaga literatură a titanismului și satanismului, culminantă în revolta socială a poeților moderni, se

[91] Lucian Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 204.
[92] Id., *ibid.*, p. 205.

găsește în tema faustiană, cu urme puternice pînă în epoca marilor răsturnări și a marilor deziluzii, provocate de criza societății bazată pe dogmă și biserică, întrucît pînă la începutul secolului nostru ea nu s-a dovedit mai bună decît cea medievală.

Aparențele sînt aici, mai mult ca oriunde, înșelătoare. Pentru poeții secolului trecut demonstrația a făcut-o H. Friedrich : „Baudelaire nu poate fi conceput fără creștinism. Dar el nu mai e creștin. E un fapt pe care nu-l infirmă satanismul său adeseori descris. Cine se știe dominat de Satan, poartă, în adevăr, stigmate creștine ; dar aceasta e altceva decît credința creștină în mîntuire. Reducînd lucrurile la o formulă concisă, satanismul lui Baudelaire e supralicitarea răului primar, animal (și ca atare a banalului), prin răul conceput de inteligență, cu scopul de a obține, prin această însumare a răului, saltul în idealitate. De aici cruzimile și pervertirile din *Les Fleurs du Mal*. Din cauza „setei de infinit", ele degradează natura, rîsul, dragostea, în diabolic, pentru a găsi în el locul de evadare spre „nou". Și tot așa Rimbaud : chiar dacă poezia sa cuprinde puteri înrudite cu extazul religios, poate fi interpretat drept creștin într-o măsură și mai mică decît Baudelaire [93].

Asemănătoare cu „religiozitatea" lui Baudelaire și a lui Rimbaud este și „credința" lui Lucian Blaga. Departe de a fi un revoluționar, poetul a păstrat, totuși, în concepția sa o anumită filosofie „eretică" față de credința creștină, în căutarea zadarnică a adevărurilor revelate. În mișcarea literară românească dintre cele două războaie, colaborator mai mulți ani la revista *Gîndirea*, filosoful nu acceptă explicația ortodoxistă a culturii ca „nostalgie a paradisului", așa cum ideologul „gîndirismului", Nichifor Crainic, se silise să o teoretizeze. El se recunoștea, în gruparea revistei, ca adept al unui „spiritualism mitic, creator și liber în cadrul constrîngerilor firești și subconștiente ale unui stil". După propria-i mărturisire, poetul își îngăduia „o anume libertate creatoare față de motivele creștine, convertindu-le în mituri și viziuni inedite, urmînd, poate fără a ști, îndemnurile spre eresuri ale imaginației și gîndirii populare". Și în consonanță cu expresioniștii, care

[93] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, E.L.U., 1969, pp. 3—44.

prin reînvierea religiosului în formele artei au vrut să creeze un nou colectivism spiritual, el a căutat să spargă conformismul, plăsmuind cum singur spune, din „duhul eresului", ca odinioară Eminescu, „din acel duh care împrumută atîta nebănuită și uluitoare spontaneitate geniului popular" :

Doamne, Doamne, mult zic Doamne,
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Și de nimeni n-are știre [94].

Versurile acestea exprimă o anumită îndoială în grija divină pentru om, deși filosoful preciza în lucrările sale că „absenteismul divin e atribuit mai curînd altor împrejurări decît unei distanțări față de lume" [95]. Cum vor dovedi și poeziile lui Lucian Blaga, inspirate din această viziune folclorică, versurile citate arată un fel de repros adresat dumnezeirii pentru „absenteismul" ei, lăsîndu-se să se înțeleagă că omul, fiecare în felul lui, are libertatea să-și găsească singur drumul spre „realul" vieții lui, înclinat tocmai prin aceasta mai mult spre „pămîntesc" decît spre „ceresc".

STRUCTURILE IMAGINARULUI ȘI ARTA POETICĂ

Pentru Lucian Blaga poezia este una din formele „creației", prin care omul reface din interior o căutare fără obiect „real" transcendent, ca revelație a „misterului", în „ascunderea" absolutului. În inspirația lui din viziunea folclorică „eresul" nu este așadar un simplu „motiv" folcloric exterior, un pretext poetic, el intrînd în structura imaginarului, din care se va deduce și arta lui poetică.

Plăsmuind „din duhul eresului", poetul reface în sensul propriei lui gîndiri poetice întreaga structură antro-

[94] Lucian Blaga, Răspuns la *Elogiul lui O. Goga*, discurs de recepție de N. Crainic, *Memoriile Academiei Române*, 1941.
[95] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p. 228.

pologică a imaginarului, exprimînd prin „religiozitatea" lui o străveche concepție populară, care păstrează urmele unui materialism primitiv și totodată ale unui „umanism" naiv, combătut, prin asimilare, în cursul istoriei creștinismului, ca „erezie". Înclinația mai mare spre „pămîntesc" decît spre „ceresc" corespunde unui proces imaginar de inversare a valorilor, care, cum susține Gilbert Durand vorbind despre *Regimul diurn* al imaginii, pus de el în opoziție cu *Regimul nocturn*, ar consta în esență „din faptul că prin negare se constituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul primei negativități" [96].

Procedeul „inversiunii" se găsește la preromantici și la romantici, care au exprimat cu constanță această revalorificare a valorilor nocturne. Goethe, Hölderlin, Jean Paul vorbeau de „sfînta penumbră", dar cel la care eufemismul imaginilor nocturne are sensul cel mai adînc este Novalis, în *Imnurile nopții*, în care el spune că „mai cerești ca stelele ce scînteiază mi se par ochii pe care-i deschide în mine noaptea" — și de aici ideea că orice coborîre în lumea interioară, în „întuneric", este în același timp o înălțare spre lumea exterioară, spre „lumină". Pentru Novalis, observă G. Durand citîndu-l pe Albert Béguin, noaptea devine ceea ce, într-o atmosferă de religiozitate medievală, era pentru Eckhart sau Jean de la Croix : însuși domeniul substanței, al intimității Ființei [97]. O anticipare a *Imnurilor nopții* lui Novalis a fost metafora „nopții întunecoase" la Jean de la Croix, adept, în secolul al XVI-lea, al unei mistici a naturii, dar drumul „inversării" eufemizante a „nocturnului" cu „diurnul" merge în urmă pînă la gnostici, pentru care „a urca și a coborî este unul și același lucru". Iar dacă ne gîndim la structurile antropologice ale imaginarului, o „răsturnare" a valorilor tenebroase atribuite Nopții de Regimul diurn, ca schimbare de regim a imaginației, este vizibilă în evoluția eschatologiei vechilor egipteni, în doctrina lui Osiris [98]. Dar cu aceasta sîntem pe drumul fără sfîrșit al vechilor rituri agrare, cu toate cultele derivate ale zeităților „htoniene", ale nașterii și învierii naturii, în ciclurile

[96] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977, p. 250.
[97] Id., *ibid.*, p. 272.
[98] Id., *ibid.*, p. 270.

„lunare" ale anotimpurilor, și ale succesiunii zilei și a nopții în durata timpului. În sistemele de imagini ale „căderii", noaptea înseamnă „pământescul", „trupul", identificat în tradiție creștină cu „păcatul". Prin eufemizarea imaginii, „femeia", „pământul" va avea puterea asupra „răului", într-o dialectică a contrariilor în care, după Gaston Bachelard, citat de Gilbert Durand : „ne imaginăm elanul spre înălțimi și cunoaștem căderea în adîncuri" [99].

În literatura română, într-o tradiție ce merge dincolo de „noul stil" al secolului al XX-lea, spre Novalis și gnostici, dar cu rădăcini în structurile folclorice ale imaginarului, o astfel de viziune a inversării „diurnului" cu „nocturnul", anticipată în spirit romantic de Eminescu, va ajunge la Lucian Blaga o tehnică a dialecticii poeticului, în oscilația de la valoarea negativă la valoarea pozitivă acordată simbolismului nocturn, ca oscilație între „ceresc" și „pământesc", prin eufemizarea imaginii în plăsmuirea poetică din „duhul eresului" [100]. Filosoful își enunța propria sa „gnosă" încă din primele cugetări : „Pentru unii orice lucru neînțeles e un mister, pentru alții, dimpotrivă, orice mister nu e decît ceva neînțeles. Îți trebuie fără îndoială mai mult decît numai pătrunderea uitării, ca să presimți unde zace între lucrurile neînțelese — *misterul !*" [101]. Iar în continuare filosoful, ca poet, își transpunea gnosa într-o metaforă : „Lumina de lună e misterioasă numai fiindcă se amestecă cu întunericul. Nu este oare întreg misterul lumii — un adînc și tainic amestec de înțeles și neînțeles, de bine și rău, de dreptate și păcat ?!" [102]. Metafora aceasta, ca și „sfînta penumbră" la romantici sau „noaptea întunecoasă" la misticii medievali, va deveni purtătoarea simbolică a unui anumit mod de a gîndi, și ea va susține cu timpul ideea întregii opere a poetului filosof, care, ca poet mai întîi, era conștient că poezia, cum am spune după un comentator contemporan al artei moderne, „trebuie să înlocuiască ceea ce omul nu poate — sau nu mai poate — vedea «stîndu-i în față»" — și deci să *denumească* „ceea ce, într-un fel, nu poate avea *nume*" [103].

[99] Id., *ibid.*, p. 137.
[100] Eugen Todoran, *Lumina și poetul*, „Orizont", 1978, nr. 41.
[101] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ed. Facla, 1977, p. 261.
[102] Id., *ibid.*, p. 265.
[103] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, I, Ed. Meridiane, p. 33.

Este și ideea „artei poetice" a lui Lucian Blaga, cum singur o mărturisea în prima poezie a volumului *Poemele luminii*, ce tot așa de bine se putea intitula „Poemele nopții" (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
. . . . . .

eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister...

Imaginea poetică are sensul enunțat, ca artă poetică, și într-o cugetare paralelă : „Datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult încît să-l prefacem într-un mister și mai mare" [104]. Ideea o mai susținuseră și alți poeți moderni, care vorbeau în enigme și obscurități, avînd ca finalitate o interacțiune de neinteligibilitate și fascinație, numită de critica literară „disonanță", deoarece produce o tensiune îndreptată mai mult spre neliniște decît spre repaus [105]. Mărturiile poeților concordă în acest punct. Baudelaire scria : „E o anumită glorie în a nu fi înțeles". Dintre poeții epocii noastre, G. Benn, cu care Lucian Blaga a fost comparat în cadrul „noului stil" al expresionismului, spunea că actul poetic înseamnă „a ridica lucrurile decisive în limbajul neînțelesului, a te dărui unor lucruri ce ar merita a nu convinge despre ele pe nimeni". Tot așa, mai ponderat, Montale : „Nimeni nu ar scrie versuri dacă problema ar fi să te faci înțeles" [106]. Cum și Lucian Blaga mărturisește : „Unele ascunsuri ale sufletului sunt ușoare ca niște umbre — dispar îndată ce încerci să le luminezi" [107].

Pentru Lucian Blaga „lumina" limbajului poetic „sporește a lumii taină" pentru că, exprimîndu-ne în terminologia lui Gilbert Durand, *Regimului nocturn* al imaginarului îi corespunde *Regimul diurn*, regimul antitezei, după

[104] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 7.
[105] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 10.
[106] Id., *ibid.*, p. 11.
[107] Lucian Blaga, *Pietre*... p. 25.

postulatul conform căruia „sensul propriu, şi care se crede conceptual, vine totdeauna după sensul figurat“ [108]. Şi o definiţie a poeziei deducem din această „inversare“, după concepţia poetului, exprimată în meditaţia citată, că „lumina de lună e misterioasă numai fiindcă se amestecă cu întunericul“ — ceea ce pentru filosof însemna „un amestec de înţeles şi neînţeles, de bine şi rău, de dreptate şi păcat“. Sau cum se motivează prin metafora poetică, în încheierea poeziei :

şi tot ce-i nenţeles
se schimbă-n nenţelesuri şi mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
şi flori şi ochi şi buze şi morminte.

Cu ultima imagine a poeziei sîntem, din perspectivă arhetipală, în stratul ultim al structurii imaginarului, stratul antropologic, în care mitul „zeiţelor lunare“, ca „zeiţe-mame“ ale naturii şi vegetaţiei, realizează o „răsturnare“ în sistemul de imagini ale „căderii“, noaptea însemnînd „pămîntescul“, „trupul“, prin eufemizare „femeia“ avînd putere asupra „răului“, cum poetul ar zice, „într-un adînc amestec de înţeles şi nenţeles“. Este structura arhetipală a „coborîrii şi ascensiunii“, funcţionînd pe două regimuri ale imaginii : întunericul şi lumina, trupul şi spiritul. În „inversiunea“ luminii cu întunericul, luarea în considerare a „trupului“ e simptomul schimbării de regim a imaginarului, nocturnul aflîndu-se sub semnul conversiunii şi al eufemismului, iar imaginile „pămîntului“ fiind o formă de reabilitare a „feminităţii“, după un izomorfism care face ca „eternul feminin“ şi sentimentul naturii să coincidă în structura antropologică a imaginarului, într-o dialectică a contrariilor opusă tradiţiei creştine a „păcatului“, pentru poet „adîncul amestec de înţeles şi neînţeles“ fiind acelaşi cu „amestecul de bine şi rău, de dreptate şi păcat“.

În structurile antropologice ale imaginarului, care, în perspectivă arhetipală, merg pînă la miturile agrare, luna apare ca marea epifanie dramatică a timpului : ea creşte, descreşte, dispare, ca un astru supus temporalităţii şi

[108] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 236.

morții [109], și de acest izomorfism trebuie asociat și simbolul „trupului" femeii, al „buzelor", ca să citim cuvîntul poetului, printr-un transfer de sens în stratul deschis al imaginilor, ca strat poetic central, prin care atitudinea de teamă în fața morții și a timpului este dublată de neliniștea morală a căderii în „păcat", după ispita „cărnii". Dar, susține G. Durand, „întregul sens al Regimului Diurn al imaginarului e gîndit „împotriva tenebrelor", a animalității și a căderii, adică împotriva lui Cronos, timpul aducător de moarte" [110]. Or, în structura mitică a imaginii, coincidența dintre Cronos și Thanatos, pe de o parte, și Eros pe de altă parte, este o modalitate de eufemizare a morții însăși, în forța amenințătoare a timpului, prin transformarea „păcatului" într-o formă de captare a forțelor vitale ale devenirii, de „mîntuire" a lui Cronos în veșnica alternare a *luminii* cu *întunericul*, a *cerului* cu *pămîntul*. În poezia lui Lucian Blaga ea este „lumina de lună", a „luminii de noapte", *misterioasă* numai fiindcă lumina se *amestecă* cu întunericul, un adînc și tainic amestec de înțeles și neînțeles. Sau în imaginea poetică a „inversiunii" simbolurilor timpului, ale cărui două fețe, într-o „coincidență a contrariilor", sînt Moartea și Iubirea :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, în buze ori morminte
. . . . . .

și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Deci, în una și aceeași metaforă izotopică a lumii, *misterul* este asociat cu *razele de lună*, iar altă dată, prin redundanța sensului, cu „*flori* și *ochi* și *buze* și *morminte*", pentru că în „totul" interior al poeziei „luna" este simbo-

[109] Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Payot, 1949, p. 142.
[110] Gilbert Durand, *op. cit.* p. 233.

lui „vieții", razele ei reprezentînd „corola de minuni a lumii", a cărei taină poetul o pătrunde păstrînd în emoția poetică, prin ideea-simbol, „vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric", îmbogățind „întunecata zare cu largi fiori de sfînt mister".

Acesta este deci „misterul" ce „zace între lucrurile neînțelese", încifrat ca „sens deschis" în metafora poetului : „corola de minuni a lumii". Cu alte cuvinte, în termenii unei dialectici a „coincidenței contrariilor", „eu *nu ucid* tainele ce le-ntîlnesc în flori, în ochi și în morminte", căci „eu *iubesc* și flori și buze și morminte". Într-o viziune impusă de stilul vieții „pămîntești" a omului, cu tot ce ține de condiția lui, legată de conștiința timpului, a vieții și a morții, dacă este să presimți unde zace, între lucrurile neînțelese, „misterul", va spune poetul în următoarea poezie, ca o continuare a ideii celei dintîi (*Lumina*) :

Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept cînd te văd,
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintîi,
din lumina aceea-nsetată de viață ?
. . . . . .
o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,
o sete de lume și soare.

„Misterul" este deci „un semn al Nepătrunsului : ultimul strop din lumina creată în ziua dintîi". Lumină care, în tradiția platoniciană a textelor biblice, e asociată cu *Cuvîntul*, care prezidează la crearea universului. Izomorfismul cuvîntului și al luminii este „mitologia latentă" a structurii imaginarului, ca structură antropologică ce poate fi identificată, dincolo de platonismul evanghelistului Ioan, în vechi texte indoeuropene și mituri arhaice [111]. Și care este totodată, în perspectivă arhetipală, structura antropologică a imaginarului *poetic*. Cum și Lucian Blaga consemnează într-o cugetare despre diferitele moduri de numărare a anilor în istoria lumii „*Calendare* : Poeții ar trebui să-i socotească de la facerea lumii, deoarece ei —

[111] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 190.

prin înfăptuirile lor — rămîn pe linia de început cu Geneza“ [112]. Este, ca și în miturile Genezei, un izomorfism al luminii și al cuvîntului, în care Întunericul echivalează cu Tăcerea, din care s-a născut Cuvîntul. După o altă cugetare se dă și explicația : „Ce este cuvîntul, orice cuvînt — Nimic decît o rană a tăcerii“ [113], căci : „Tăcerea este *umbra* unui cuvînt“ [114]. Este și profilul pe care poetul singur și-l face, situîndu-se „la cele din urmă hotare“, în „patria“ mitului (*Autoportret*) :

Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
În patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvînt.

. . . . . .

El caută apa din care bea curcubeul.

Poetul se află prin această imagine într-un izomorfism al arhetipurilor și al simbolurilor ce merge pînă la structurile mitice ale imaginarului. Cîntecul lebedei, după G. Jung, citat de G. Durand, nu este decît manifestarea mitică a izomorfismului etimologic al luminii și al cuvîntului, după ipoteza că în sanscrită o apropiere exista între „a luci“ și „a vorbi“, cît și a considerării lebedei ca o „pasăre solară“ [115]. O astfel de structură mitică a imaginii avea poetul în vedere cînd, plecînd de la propria lui creație, recomanda tehnica „tăcerii“ în exprimarea prin „cuvînt“, în poezie : „Poetul care se silește să convertească în cuvinte toată substanța unei poezii ce-l încearcă, și-o distruge. În fața unei poezii în stare născîndă, poetul trebuie să devină, dintrodată, un om foarte tăcut“ [116].

Lucian Blaga se întîlnește aici cu „structura liricii moderne“, în recomandarea pe care o face : „Un secret al poeziei : ceea ce se poate spune implicit să nu se spună explicit“ [117]. Căci : „Poezia se naște prin cuvînt, dar și datorită unei anume rezerve față de cuvînt“ [118]. De aceea meșteșugul poetului este dificil : „Duhul interior. — O

[112] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 114.
[113] Id., *ibid.*, p. 155.
[114] Id., *ibid.*, p. 187.
[115] G. Durand, *op. cit.*, p. 190.
[116] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 206.
[117] Id., *ibid.*, p. 169.
[118] Id., *ibid.*, p. 206.

poezie pentru ca să fie eminentă nu e nevoie să dea deloc impresia că a fost clădită pe dinafară și cu multe materiale. Ea trebuie să pară făcută pe dinăuntru, cum se alcătuiește un vas, închis și translucid, de sticlă, din grația unică a unei respirații, ce se retrage apoi din el, fără a-l sparge" [119]. Sau să citäm din aceeași imagine a „patriei" poetului, „zăpada făpturii care ține loc de cuvînt", pentru încheierea sensului „tăcerii" în poezie (*Autoportret*) :

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

POEZIE, MIT, FILOSOFIE

Lucian Blaga se recunoaște singur în primul rînd ca un *poet :* „Orice lucru empiric dobîndește pentru mine o importanță numai ca reprezentant și purtător al unei mitologii latente. Altfel aș înceta de a fi o „existență creatoare" [120]. Și în copletare : „Impulsul spre creație trebuie să fie în mine un fapt de adîncime, deoarece chiar și miturile mi le plăsmuiesc singur" [121]. Aprecierea este valabilă mai întîi din punctul de vedere al *poeziei*, dar și acela al *filosofiei*, după recunoașterea filosofului însuși : „Am îndrăzneala să spun că în filosofie și în științele pozitive rolul principal l-a avut, ca și în artă, *puterea creatoare* a omului — nu experiența și nici logica, care fără de puterea creatoare n-ar plăti nimic" [122]. Ideea, în tinerețe exprimată, va fi menținută pînă în anii deplinei maturități poetice și filosofice, ca un suport al întregii construcții : „Atitudinea antimitologică luată în numele unui scientism pozitivist de secolul al XX-lea ni se pare cu totul deplasată. Scientismul pozitivist, încordînd arcul împotriva mitologiei și a metafizicei, dacă nu vrea să fie în dezacord

[119] Id., *ibid.*, p. 132.
[120] Id., *ibid.*, p. 181.
[121] Id., *ibid.*, p. 178.
[122] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 3.

cu sine însuşi, ar trebui să respingă cu aceeaşi hotărîre şi orice artă care nu este o îngînare fotografică a naturii, adică orice artă cu tîlc creator“ [123].

Impulsul spre creaţie este la Lucian Blaga important ca fapt de adîncime în măsura în care, prin miturile pe care singur şi le plăsmuia ca viziuni liminare, între poezie şi filosofie se stabileşte o anumită paralelă structurală. Dubla alternare : Blaga, poet-filosof sau Blaga, filosof-poet, este veche, poetul apărînd odată cu filosoful, în poeziile şi cugetările sale, în filosofia poeziei sale şi poezia filosofiei sale. Dintre toate determinările relaţiilor acestora în critica literară, reţinem pentru început relaţia recunoscută în *gîndirea poetică*, dintr-un comentariu al lui Al. Philippide : „Aş încerca o definire a gîndirii poetice spunînd că ea este acea mişcare a minţii care caută şi găseşte în realitate, trecînd de orînduiala obişnuită a lucrurilor, apropieri şi afinităţi sau deosebiri şi contraste care uimesc şi dau sentimentul frumuseţii. Lucian Blaga, filosof prin studiu şi formaţie intelectuală, dar poet prin fire şi vocaţie, este animat de două porniri deopotrivă de puternice, pe de o parte setea de cunoaştere intelectuală şi pe de altă parte o capacitate puţin obişnuită de a gîndi poetic“ [124]. O clară şi exactă relaţie între poezia şi filosofia lui Blaga găsim într-un studiu al lui Şerban Cioculescu : „Poet cu deosebire în vers, Lucian Blaga nu încetează de a fi poet în oricare din manifestările sale spirituale. Cine ar întreprinde un studiu exhaustiv asupra fenomenului liric la L. Blaga ar avea să-i însumeze singur întreaga sa producţie dramatică, începînd cu „misterele“ şi neexcluzînd îndrăzneţele sale teme psihanalitice, a căror secţiune în subconştient e mai puţin de ordin clinic decît liric. Aceasta va fi însă numai o etapă în străbaterea scării întregi a poeticii autorului, căreia i se cuvine anexată cu hotărîre şi literatura sa filosofică“ [125]. Ca argumente pentru predominarea poeziei în opera lui Blaga, criticul citat aduce constatarea că atît filosofia cunoaşterii cît şi filosofia culturii „cu toată rigoarea obiectivelor şi dialecticii

[123] Lucian Blaga, *Gîndire magică şi religie*, *Trilogia valorilor*, 1946, p. 271.

[124] Al. Philippide, *Despre poezia română dintre 1920 şi 1940 în raport cu poezia europeană*, în *Puncte cardinale europene*, Editura Eminescu, 1973, p. 255.

[125] Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, 1972, p. 71.

lor, sînt permanent străbătute de un efluviu liric care restituie cuvîntului de literatură filosofică sensul plenar". Dacă am pleca numai de la terminologia filosofică, de la mănunchiul formulelor sale filosofice, am recunoaşte din capul locului, în născocitorul lor, un rar poet. Dar mai important este un argument de ordin interior, că „toată dialectica sa stringentă este sensibilizată pînă la pipăire de concreţiuni aparţinînd ordinei lirice a cunoaşterii, dacă se poate spune, adică intuiţiei" [126]. Şi de aici indicarea unui anumit mod de a gîndi al filosofului, din care se deduce şi o metodologie adecvată a operei lui, poetice şi filosofice : „Din această perspectivă, considerăm întru totul lacunară cantonarea genuistică la lirismul pur poetic al autorului, şi indicăm totalitatea operei sale de imaginaţie şi de specialitate, nu numai ca un rezervoriu de bogată poezie, dar chiar ca o substanţă de perfectă omogenitate. Coloratura poetică în lucrările de filosofie culturală şi de gnosologie ale lui Lucian Blaga nu e un procedeu derivat, un artificiu sau o podoabă, ci un mod de exprimare consubstanţială poetului, ale cărui intuiţii sînt organic metaforice, iar nu afectiv-retorice" [127].

Am adăuga la această pertinentă demonstraţie că, dacă poezia în filosofia lui Blaga nu este un procedeu derivat, de podoabă, ci un mod de exprimare consubstanţială, intuiţiile organic metaforice sînt nişte *idei poetice* care, prin corespondenţele posibile dintre intuiţiile lirice şi cele filosofice ale gînditorului, nu servesc pentru verificarea tezelor sale abstracte, ci pentru *întemeierea* unei filosofii ce îşi propune, ca şi poezia, de a presimţi unde zace, între lucrurile neînţelese — *misterul*. Sau, ca să citäm pe ultimul comentator al relaţiei poesie-filosofie în opera lui Lucian Blaga : „Problema *misterului existenţial* este aceea care l-a chinuit pe Blaga fără ostoire toată viaţa. În planul *cunoaşterii filosofice*, în primul rînd în însăşi filosofia cunoaşterii, ea l-a condus la toată acea încrengătură de concepte şi de concepte-metafore a căror descifrare echivalează cu o Golgotă a chinului cognitiv. În planul *cunoaşterii şi plăsmuirii poetice*, misterul existenţial a dobîndit cele mai neaşteptate metamorfoze poetice, integrabile într-un orizont filosofic, dar care se cer judecate

[126] Id. *ibid.*
[127] Id., *ibid.*

după criterii specifice actului poetic“ [128]. Există în opera *poetului* un filon de continuitate, o matcă unică de germinație, „acea substanță *filosofică* ce face din poezia sa nu numai o manifestare spirituală de mare forță cognitivă în peisajul liricii românești, dar și o altă cale de intrare, simetrică și convergentă cu cea a filosofiei, în acel impresionant monument de gîndire și simțire pe care l-a izvodit geniul său bîntuit — din copilărie și pînă în pragul morții — de neliniștile metafizice ale cunoașterii, de setea năpraznică de a pătrunde cît mai adînc în tainele luminii“ [129]. De aici și unitatea lăuntrică a operei lui Blaga, poet-filosof, filosof-poet : „L. Blaga reprezintă cazul rar al unei opere organic unitare, în care există un permanent circuit valoric, între planul poetic și cel filosofic, în care poesia este gîndită și plăsmuită sub imboldul unor adînci și neliniștitoare întrebări metafizice, deci în perspectivă filosofică, iar filosofia este gîndită și construită ca o catedrală de idei-metafore, de idei-imagine, deci ca o construcție deopotrivă teoretică și artistică, folosindu-se în egală măsură de idei-concepte și idei-metafore, în care orizontul mitic se suprapune celui istoric“ [130]. În ciuda faptului că nu se poate stabili o deplină congruență între adevărul poetic și cel filosofic : „Lucian Blaga, în orice caz, și-a gîndit sistemul filosofic ca poet, iar universul poetic ca filosof“ [131].

Despre „duhul interior“ al poeziei lui Blaga se poate spune, așadar, că se deschide în viziunea „misterului“, că „zace între lucrurile neînțelese“, precum și „lumina de lună e misterioasă numai pentru că se amestecă cu întunericul“. Aici este punctul de unde, pentru inteligența omenească, apreciată de poetul-filosof ca un centru creator de ficțiuni și mituri, se va deschide în viziunea lui concesia pe care filosoful o va face *poetului* : „Există lucruri adînci, care în lumina artei pot fi înțelese cu mult mai limpede decît în lumina științei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunei decît în lumina soarelui“ [132]. Ideea aceasta, poetic exprimată în una din pri-

[128] Al. Tănase, *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Ed. Cartea Românească 1977, p. 320.
[129] Id. *ibid.*, p. 316.
[130] Id., *ibid.*, p. 318.
[131] Id., *ibid.*, p. 460.
[132] Lucian Blaga, *Pietre*... p. 26.

mele cugetări, cuprinde în germene o metodologie filosofică : „Lumina lunii“ va fi pentru *poetul* Blaga un simbol al unui anumit mod de a gîndi *filosofic*, de la *lumina* artei plecînd ; lumină misterioasă fiindcă se amestecă cu întunericul, în care lucrurile adînci pot fi înțelese cu mult mai bine decît în lumina științei, cum gîndea filosoful vorbind de „miturile latente“, ca impuls al „existenței creatoare“. De unde și constatarea de ordin general metodologic, menținută în cugetările din anii cînd filosoful își putea contempla propriul său sistem : „În considerarea poeziei și a artei în general, filosofii de vocație se lasă de obicei ispitiți de perspective ce se desprind din filosofia lor, dar prea puțin din poezie și din artă... O filosofie care nu știe să devină slujnica Artei să lase Estetica în pace. O filosofie care nu știe să devină slujnica Artei apucă irevocabil pe drumul inepțiilor“ [133]. Este vorba deci, într-o astfel de filosofie supusă artei, de un anumit „mod de a gîndi“, acela al creatorului de ficțiuni și mituri, intelectul fiind un „centru de activități spontane“, după convingerea filosofului că miturile intră în vederile metafizice ale filosofiei și în anumite ipoteze ale științei moderne. Adăugăm numai la aceasta ceea ce Lucian Blaga spunea despre filosofie ca *filosofie*, pentru că este vorba de „metafizică“ și nu de „filosofie“ în general, și „metafizicianul este un om care captează toate izvoarele cu gîndul de a conduce toate apele spre vatra sa“ [134] : „metafizicianul, oricare i-ar fi intențiile, trebuie să rămînă poetul unui singur poem“ [135].

În conformitate cu această *regulă filosofică*, modul de a gîndi filosofic al lui Lucian Blaga însuși, și din punctul de vedere al *filosofiei*, nu numai al *poeziei*, poate fi pus sub simbolul „luminii de lună“, de la lumina artei plecînd, pe măsură ce *misterul* se va dovedi resortul alcătuirii lăuntrice a sistemului său metafizic, pe care *poetul* îl va construi ca *filosof*, după o *regulă poetică* : „Orice metafizică este un mit dezvoltat cu mijloace filosofice. Sfatul cel mai bun ce poate fi dat unui metafizician este acela de a nu-și dezvolta excesiv viziunea“ [136]. Aceasta însă nu vrea să spună că filosofia lui Lucian Blaga, în în-

[133] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 176.
[134] Id., *ibid.*, p. 163.
[135] Id., *ibid.*, p. 174.
[136] Id., *ibid.*, p. 174.

treaga ei construcție, se *reduce* la poezie — cum de atîtea ori s-a încercat să se arate, minimalizîndu-se poezia prin contestarea unora din tezele filosofiei ; sau minimalizîndu-se filosofia, prin considerarea filosofului ca un poet, cum susține Mircea Vaida : „răspunsurile la întrebările mari pe care și le punea ca filosof, Lucian Blaga le-a dat ca un poet“ [137]. Și bineînțeles că în acest caz sistemul filosofic al lui Blaga, fundamentat pe universul poetic, nu mai are temei filosofic : „Ceea ce în poezie e „mister“ — evaluat în sensul acelui „clar-obscur“ sau „vag“ [...] în filosofie a devenit un sistem suferind de agnosticism și iraționalism. Ceea ce era fecund pe tărîmul liricului, în filosofie se dovedește a fi o încercare sterilă și lipsită de temei științific [...] Disociația între poezia și filosofia sa este în primul rînd de ordin valoric — în timp ce poemele sale supuse necruțătoarei eroziuni a timpului, mesajul lor de semnificații păstrîndu-se viu și nealterat — teoretizările sale au rămas o pagină de idealism filosofic cu aspect vetust“ [138]. Răspunsul îl dă un și mai recent studiu al lui Al. Tănase, pentru susținerea esenței filosofice a poeziei lui Lucian Blaga, nu în sensul că poezia prefigurează sistemul filosofic, ci în acela că tîlcul filosofic din primele versuri se sprijină pe o viziune filosofică deja conturată : „Lirica sa a fost mereu fecundată de *gîndul filosofic*, iar acesta din urmă și-a găsit o magnifică împlinire în catedrala de idei a *sistemului filosofic*“ [139]. Și „a pune întreaga filosofie blagiană sub semnul idealismului, agnosticismului și iraționalismului, a aprecia ca sterile în planul filosofiei concepte atît de productive în creația lirică — în primul rînd conceptul de *mister* — este o eroare cu repercusiuni negative în formularea judecăților de valoare chiar și asupra poeziei lui Lucian Blaga“ [140].

În ce privește propria lui filosofie, Lucian Blaga își propunea încă în primele cugetări : „Metafizica ce-o doresc nu are un obiect extern spre care se îndreaptă, ci numai un impuls intern din care se naște“ [141]. În ce constă atunci impulsul intern al metafizicii lui, deducem din altă

[137] Mircea Vaida, *L. Blaga. Afinități și izvoare*, Ed. Minerva, 1975, p. 21.
[138] Id., *ibid.*, pp. 23—24.
[139] Al. Tănase, *op. cit.*, p. 458.
[140] Id., *ibid.*, p. 458.
[141] Lucian Blaga, *Pietre ...*, p. 65.

cugetare : „Înclinăm în orice caz să credem că noua metafizică se va întemeia nu numai pe concepte abstracte, ci și pe plăsmuiri ale unei gîndiri mitice“ [142]. Este așadar un impuls poetic, din care se va dezvolta pînă la urmă întregul sistem al filosofului.

„Ce este un gînd metafizic ? — Un cap de pod pe care omul izbutește să și-l facă în cer“ [143], răspunde filosoful, aducînd însă totodată o acuză metafizicienilor tocmai din acest punct de vedere : „Marii metafizicieni ai vremurilor sînt un fel de presbiți : ei văd cerul, dar neagă existența pămîntului“ [144]. Filosoful avea în vedere aici propria sa înclinație spre „pămîntesc“, într-o metafizică originală, întemeiată nu numai pe „concepte abstracte“ ci și pe „plăsmuirile“ unei gîndiri mitice. Cu toate consecințele ce derivă din această înclinație : „Din moment ce despre propria ta metafizică spui că este un fel de mit, nu mai poți deveni un întemeietor de sectă“ [145]. Filosoful nu este un *sectar* pentru că nu este un gînditor *religios*. Plăsmuind „din duhul eresului“, gînditorul vrea să vadă cerul fără a nega pămîntul, într-o imagine mitică : *„Inscripție pe poarta raiului* — „Lumina naște vina“ [146]. Iar lumina din care se naște vina este lumina *luciferică*, opusă celei *paradisiace*, a revelației divine. Gîndul metafizic este astfel un „cap de pod“ în *Transcendență*, într-o „inversiune“ a sensului *transcenderii*, poetul văzînd „pămîntul“ în condiția „cerului“. În această nouă metafizică, așadar, mitul fundamental al gîndirii filosofice, dezvoltat în sistemul trilogiei cunoașterii, este „substituirea lui Dumnezeu“ printr-un „absolut imaginar“, un Mare Anonim, cu virtuți mitice în actele „revelatoare“ ale omului, prin situarea „absolutului“ cunoașterii între abstracțiune și mit. Și nu este această situare expresia unui „adînc sufletesc“, al unui elan al „spiritului“, căruia, nesusținut fiind de nici o dogmă, de nici o lege, îi corespunde nu o „credință“, ci doar o „voință de credință“, pe care o constata *filosoful* ca o trăsătură a *artei* în „noul stil“ al începutului de veac ? „Ne trebuie o nouă religie, dar nu găsim nicăieri un Dum-

[142] Lucian Blaga, *Eonul dogmatic*, în *Trilogia cunoașterii*, p. 144.
[143] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 129.
[144] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, p. 267.
[145] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 195.
[146] Id., *ibid.*, p. 164.

nezeu pentru ea", răspundea poetul, în primele sale cugetări" [147]. Acesta este înțelesul tragicului „vreau să cred", între conștientul „cred" și scepticul „nu cred", în prima filosofie a lui Blaga, conturată în cugetările din primul volum, „pietre" pentru viitorul „templu" al sistemului filosofic, în care după o tragică „opțiune" „voința de credință" își anulează singură obiectul, într-o căutare zadarnică a lui Dumnezeu, care niciodată nu i se va „releva" *poetului* altfel decît într-o „existență creatoare", după mărturisirea că nu „cerul" i s-a promis *filosofului*, ci „creația".

O metafizică astfel concepută, din ficțiuni și mituri născută ca „idee", implică anumite riscuri inevitabile. Mai întîi un risc de ordin general filosofic, tot metaforic exprimat în una din cugetări : „Metafizica e poate o femeie, care naște mai mulți copii morți decît vii. Cu toate acestea... adîncul cel mai tainic al personalității noastre ne îndeamnă să ne-o creăm" [148]. Sau în o cugetare de mai tîrziu, poate pentru a confirma „aventura" metafizicii cu implicații mitice : „*De necrezut, dar este așa.* — Situația cea mai paradoxală în care poate fi adusă o ființă este aceea a filosofului. În fapt filosofului i se cere să fie mai inteligent decît Dumnezeu, căci așteptăm de la el să creeze lumea cu mijloace infinit mai puține" [149]. Situație de care filosoful se apără, ironizînd „inteligența" lui Dumnezeu, dar implicit ironizîndu-se pe sine însuși, pentru mijloacele de care el dispune pentru a crea lumea, în altă cugetare : „*În ajunul creației. — Ex nihilo nihil* — era singurul implacabil principiu în fața căruia s-a găsit Dumnezeu cînd s-a apucat să creeze lumea. Niciodată nu s-a început vreo lucrare cu mai puține șanse" [150].

Și un al doilea risc al metafizicii, de ordin special filosofic privind pe Lucian Blaga însuși : Filosoful își creează metafizica, vrînd să propună o „nouă religie" în locul celei căreia nu i se găsește un Dumnezeu, dar tocmai el cade sub stăpînirea opusului oricărei religii, după riscul ereziilor de totdeauna : „Îndată ce faci Satanei concesiunea de a discuta cu el, poți fi sigur că te bate în dialectică

[147] *Pietre...*, p. 14.
[148] Id., *ibid.*, p. 52.
[149] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 100.
[150] Id., *ibid.*, p. 62.

și te convinge“ [151]. Filosoful nu își ascunde însă satisfacția pentru această dialectică a Satanei, pe care va recunoaște-o în propria lui gîndire, ieșind astfel din constrîngerea oricărei „dogme“, în ciuda „dogmaticului“ ca mod de gîndire. El va prefera cunoașterii *paradisiace*, ca metodă de cunoaștere a „misterului“, o cunoaștere *luciferică*, deci modului „religios“ de a gîndi, un mod „filosofic“. Și aceasta nu numai în primele cugetări, care cuprind în germene *atitudinea* de mai tîrziu a filosofului în fața „misterului“, ci și în cele de apărare a *sistemului*, ca mărturisire directă : „*Îmi sînt cel mai liber adept.* — Teoriilor mele metafizice nu le-am atribuit niciodată alt caracter decît acela de încercări, perspective, anticipații, viziuni mitice, în nici un caz caracter de dogme. Am ambiția de a fi cel mai liber dintre adepții acestor teorii“ [152]. Pentru aceste motive, chiar în anii de conturare deplină a sistemului său filosofic, n-au întîrziat obiecțiile teologilor, ca apărători ai religiei dogmatice. Un comentator, aplicînd postulatul oricărei religii, că „ceea ce nu poți înțelege pe deplin trebuie să crezi“, respinge filosofia lui Lucian Blaga ca fiind „poetică“, într-o argumentare ce folosește chiar punctul de vedere, recunoscut, al filosofului însuși, dar păstrînd ceva și din modul „poetic“ al gîndirii lui : „Procesul de cunoaștere la Blaga se petrece nu atît la lumina și la căldura soarelui, cît sub clar-obscurul lunei, care nu dă lumină suficientă și atît mai mult nu dă căldură. Filosofia sa e o filosofie a misterului, care mai mult provoacă fiorul metafizic decît realizează o cunoaștere propriu-zisă. Fiorul acesta însă e mai mult de domeniul poeziei, pe cînd filosofia e chemată să aducă mai multă lumină“ [153].

Și din punctul de vedere al filosofiei lui Blaga vom consemna totuși de la început că prin cunoașterea pe care el o numește „luciferică“, orice revelare a misterului se transformă în „eres“, omul simțind în „ecstazia“ lui, transcendent cenzurată, condiția „firii“ lui ca un orizont propriu al existenței sale, ce „refuzîndu-se“ totdeauna cunoașterii „paradisiace“, corespunde efortului uman și nu grației divine.

[151] Id., *ibid.*, p. 154.
[152] Id., *ibid.*, p. 54.
[153] Gh. Iftimie, *Lucian Blaga și creștinismul românesc*, Tip. Liga Culturală, 1944, p. 47.

Deşi îndoiala filosofului în adevărul revelat nu anulează baza spiritualistă a „cunoaşterii luciferice" pentru a o transforma în „cunoaştere paradisiacă", în „aventura" intelectuală a secolului nostru, ca poet inspirat în mare parte din „duhul eresului", el vibrează într-o încordare între „sus" şi „jos", în acord cu poeţii „noului stil" al epocii. În atmosfera „noului stil" căutase şi el o „nouă dogmă" şi o „nouă biserică", pe care arta era chemată să le realizeze prin crearea unei „noi spiritualităţi" necesară ieşirii din „criza" epocii, dar valabil în „eresia" lui este că ea presupune o reabilitare a omului şi a creaţiei sale, sub semnul „lucifericului", prin ideea că adevărul este în „fire", nu dincolo de ea, şi această „fire" se revelează în năzuinţa omului spre „adevăr".

Şi nu este aceasta tragica opţiune a „absolutului" într-o „religiozitate" lipsită de Dumnezeu ? Este tragedia oricărei „voinţe de credinţă" care, făcînd Satanei concesia de a discuta cu el, învinsă de acesta în dialectică, face din „nevrednicia" umană, din „vremelnicia" lui, o permanentă stare creatoare, „luciferică" prin viziunea ei filosofică. Poetul prin ea plăsmuind din „duhul eresului", dă expresie filosofică unei străvechi încrederi în forţa omului, în care totdeauna marii poeţi au crezut, suspectaţi însă tocmai pentru aceasta de „necredinţă", în doctrinele bazate pe ideea revelaţiei divine.

Despre Lucian Blaga se poate spune, în literatura română, ceea ce el însuşi spunea despre deschizătorul noilor drumuri ale Renaşterii în literatura universală : „Se povesteşte că poetul care pe vremuri descrisese iadul şi alte tărîmuri imaginare, umblînd pe străzile cetăţii sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor : «Iată omul care a fost în iad». Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginaţie. Dar niciodată el nu şi-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminţi degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticenţe este poate tocmai acela că într-un anumit fel, numai lui însuşi ştiut şi de necomunicat, poetul umblase totuşi prin tărîmurile oprite" [154].

[154] L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, p. 512.

METODOLOGIA ACTULUI CRITIC

POETICA MITULUI

În anii cînd opera lui Lucian Blaga putea fi considerată aproape încheiată ca ideologie, el spunea în însemnările sale : „Semnificațiile și valorile pe care le-am concretizat în una sau cealaltă dintre creațiile mele poetice depășesc semnificațiile și valorile ce le-am pus în chip conștient în aceste creații. Unele dintre aceste semnificații și valori se ridică în conștiința mea de abia astăzi, la o recitire după decenii. Cele mai multe din semnificațiile și valorile cari îmi depășesc conștiința vor fi puse în lumină de alții, care vor avea daruri de luciditate mai mare decît am avut eu. Din această situație precară, într-un fel, a creatorului de artă, rezultă cu necesitate superioară sarcina esențială ce-i incumbă criticului literar și artistic“ [1].

Poetul nu excludea, așadar, „explicitarea“ criticii literare, a cărei necesitate o recunoaște chiar pentru propria sa operă, mai puțin „explicită“. Și dacă e vorba de un „dar de luciditate“ al criticului, modestia poetului nu poate fi luată decît ca un indirect îndemn de a i se explora semnificațiile și valorile ce le-a pus în chip *inconștient* în creațiile lui, iar pentru aceasta, indiferent de noutatea sau vastitatea orizontului explorat de critic, punctul lui de plecare este ceea ce poetul însuși recunoaște că a pus în chip *conștient* în ele.

Un astfel de punct de plecare, pentru descrierea întregii opere a lui Lucian Blaga, vom avea în vedere după portretul pe care poetul însuși și-l făcea : „*Autobiografie* :

[1] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, Ed. Dacia, 1977, p. 239.

O viață întreagă am căutat să ridic șesurile la nivelul podișurilor getice, să limpezesc elementul mîlos al rîurilor pînă la puritatea izvoarelor, să ridic faptul divers pînă la înălțimea mitului, să încoronez empiria cu nimbul unei metafizici, să dezbrac pînă la Idee orice ființă, să transform oxigenul viciat al orașelor în ozon de pădure și de plaiuri"[2]. Este indicat aici în primul rînd *orizontul mitic* al operei scriitorului, în formația lui de poet și filosof, însetat de puritatea „izvoarelor", dar este indicată totodată și o anumită metodologie a gîndirii poetice, care ridică faptul divers la înălțimea mitului, ca mit poetic. Primul pas în orizontul mitic al operei lui, privită în întregul ei cuprins, de poezie, teatru sau filosofie, va trebui să fie așadar unul de jalonare metodologică, constînd într-o deschidere a operei din perspectiva genezei ei ideatice, pentru a-i descoperi configurația într-o analiză a structurii imaginilor în „totul" care este poezia.

Într-o lucrare de tinerețe, Lucian Blaga susținea o idee pe care, cu timpul, vom găsi-o în toată creația sa literară : Anumite forme arhaice se pot reîmprospăta în spiritualitatea oricărui popor, în sensul prezentului mai mult decît al trecutului, printr-o mutație funcțională a ideilor : „Comori de mult îngropate în pămînt vor fi scoase la lumină de popoare tinere, care stau abia în pragul istoriei. Tinerele neamuri vor ști să dăruiască un nou rost bătrînelor idei și mituri. Am putea zice numai «mituri», fiindcă în fond orice idee creatoare e un mit"[3]. Lăsînd la o parte teoria „variabilității funcționale a ideii", pe care o exemplifică citatul de mai sus, reținem modul de reactualizare a trecutului, pentru a i se da valoare în viitor. El constă în redescoperirea unui anumit fond mitic, care se constituie într-un substrat al culturii, cum va demonstra în studiile de mai tîrziu.

Filosof al culturii, Lucian Blaga consideră mitul drept „întîia creație mare" a popoarelor : „Toate popoarele primitive și popoarele antice sînt stăpînite de modul mitic ca atare. Conștiința populară folclorică de pretutindeni și de totdeauna e îmbibată de mituri cosmice în plină strălucire, sau de frînturi aproape stinse de mituri trecute, din vîrste geologice. Iar superstiția, căreia împotriva voin-

[2] Id. *ibid.*, p. 172.
[3] Lucian Blaga, *Cultură și cunoștință*, Cluj, 1922, p. 36.

ţei i-aducem zilnic închinarea noastră, nu e decît mit în miniatură. Chiar oamenii de cultură ai prezentului, oricît de înrădăcinaţi în alte moduri de cunoaştere individuală, au infinite legături cu mitul. Conştiinţa noastră e spintecată de ţăndări de mituri, ca trupul sfîntului Sebastian de săgeţi. Ne învăluim în fragmente, în stindarde de mituri sfîşiate ; aceasta e poate latura cea mai caracteristică a tragediei noastre de oameni în trecere. Nu-i cîtuşi de puţin adevărat că raţiunea a desfiinţat miturile. În loc de a bea din cupa unui singur mit unitar, ne astîmpărăm setea de fragmentar şi haotic din o mulţime de mituri în ruină sau pe cale de a se naşte. Raţiunea, cum nu e creatoare, nu e nici decisiv distrugătoare. Raţiunea n-a putut decît să fragmenteze miturile, să le împrăştie, dar n-a putut să le răpună. Introducerea unei legi pentru protecţia miturilor nu e necesară. Miturile există şi vor continua să existe“ [4]. De unde şi constatarea privind epoca modernă : „Cu toată diferenţierea sufletului modern şi cu toată orientarea spre abstract a omului de cultură, gîndirea mitică mai izbucneşte din cînd în cînd cu nealterată spontaneitate, dacă nu prea des în genii filosofice sau ştiinţifice, atunci destul de des în poeţi de rasă, care încă nu şi-au ridicat urechea de pe coşniţa plină de surprize a naturii. Un poet pus faţă în faţă cu puterile lumii şi ale vieţii (dacă nu vrea să-şi dezmintă menirea creatoare) nu poate să gîndească decît mitic“ [5].

Iar observaţia o face nu numai filosoful, ci şi poetul : „Fapt e că oricît omul modern a găsit că trebuie să se dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-şi dea seama, să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică. Ca o mărturie despre această atmosferă mitică, stau chiar *cuvintele* noastre. Întocmai cum diferitele obiecte poartă, fiecare în diversă măsură, o sarcină electrică, tot aşa cuvintele noastre, chiar izolate, poartă în diversă măsură o sarcină mitică. Cuvinte precum „înaltul“, „josul“, „cerul“, „pămîntul“ etc. sînt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică decît cuvinte ca „verticalul“, „linia“, „inferiorul“ etc. Cuvîntul „toiag“ poartă altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston“, care e deşertat de

[4] Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări şi etape*, E.P.L., 1968, Ed. Fundaţiilor, 1943, pp. 346—347.

[5] Lucian Blaga, *Daimonion*,, în *Zări şi etape*, E.P.L., 1968, p. 224.

orice asemenea sarcină. Iată un lucru pe care nu l-au prea înțeles poeții noștri contemporani, în goană, pe cît de metodică, pe atît de mărginită, după cuvinte fără sarcină mitică" [6].

Un poet căutător de sarcină mitică în cuvintele noastre a fost Lucian Blaga. El spunea că născocește motive mitice la fiecare pas, modificîndu-le și amplificîndu-le după necesități, căci miturile nu sînt tratate de el dogmatic, religios, ci liber, ca mijloace de expresie poetică [7]. Deci nu conținutul, nici narațiunea, nici teoria mitului îl interesează pe poet, ci „structura" ce păstrează în ea viziunea mitică. Aceasta este teoria filosofului în ce privește *conținutul* artei, care sub aspect mitic privit poate consta în teme și motive, dar pe care tot el le consideră valabile doar pentru o imitație folclorică superficială, căci el se gîndea și la un alt fel de „gîndire mitică", a cărei spontaneitate imaginativă este „creatoare" de mituri poetice. Poezia lui nu este adaptarea unui sistem de filosofie la imagini poetice, în așa fel ca ea să se poată explica prin acest sistem, ci o adaptare a gîndirii mitice la imagini poetice, după felul în care mitul, în creația folclorică, prin aportul poeților în creația colectivă, s-a transformat treptat, ca „structură", din narațiune și teorie în imagine poetică. Adică, așa cum s-a transformat și în propria lui creație, din *mit*, în *poezia mitului*.

Ca poet, Blaga preciza într-o însemnare : „Tudor Vianu s-a arătat cîndva, într-o conversație ce-am avut-o, foarte nedumerit de felul gîndirii mele mitice. El susținea că mitul este un produs și un bun colectiv, de circulație. Eu susțineam că din împrejurarea că antichitatea și timpurile moderne tratează mitul ca un „dat", nu rezultă cîtuși de puțin că individul și-ar fi pierdut dreptul la spontaneitatea mitică. Caracterul colectiv al miturilor nu ține de esența gîndirii mitice, această notă este un ce secund. Spontaneitatea mitică o socot ca o condiție a „existenței creatoare" [8]. O „existență creatoare" este creația poetică, și dacă spontaneitatea mitică este una din condițiile ei, poetul și-o recunoaște singur ca orizont al operei sale : „Impulsul spre creație trebuie să fie în mine un fapt de

[6] Lucian Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, pp. 390—391.
[7] Lucian Blaga, *Poezii*, 1966, Note, p. 477.
[8] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 179.

adîncime, deoarece chiar și miturile mi le plăsmuiesc singur“ [9]. Și actul critic aici intervine.

Mitul poetic este astfel în primul rînd o problemă de limbaj poetic, susține Mircea Eliade, citat de Alain Bosquet : „Orice poezie este un efort pentru a se *recreea* limbajul, în alți termeni, pentru a desființa limbajul curent, de toate zilele, și a inventa un nou limbaj, personal și particular, în ultimă instanță *secret*. Dar creația poetică, la fel cu creația lingvistică, implică desființarea timpului, a istoriei concentrate în limbaj, și tinde spre o reîntoarcere a situației paradisiace primordiale, cînd se *crea spontan*, cînd *trecutul* nu exista, căci nu exista conștiință a timpului, memorie a duratei temporale. Se spune dealtfel, în zilele noastre : Pentru un mare poet trecutul nu există ; poetul descoperă lumea ca și cum ar asista la cosmogonie, ca și cum el ar fi contemporan cu prima zi a creației. Dintr-un anumit punct de vedere, se poate spune că orice mare poet *reface* lumea, căci el se sforțează să vadă ca și cum Timpul și Istoria n-ar exista“ [10].

În baza constatării că miturile se aseamănă de la un capăt la altul al pămîntului, deși conținutul fiecăruia din ele este în întregime contingent, Claude Lévi-Strauss susține că totul poate să ajungă la mit. Dacă vrem să ținem seama de caracterele specifice ale gîndirii mitice, trebuie să stabilim că mitul este în limbaj și totodată dincolo de el, după cum și limbajul, în interpretarea lui Saussure, oferă două aspecte complementare : unul statistic, altul structural, în baza distincției dintre *cuvînt* și *limbaj*, unul aparținînd timpului reversibil iar celălalt timpului ireversibil. În mit se disting cele două aspecte complementare ale limbajului : el se referă totdeauna la evenimente trecute, „înaintea acestei lumi“ sau „în vremea de demult“, însă valoarea lui intrinsecă provine din faptul că aceste evenimente, oprite să se mai desfășoare într-un moment al timpului, cel al vorbirii, formează totdeauna o structură permanentă, care se raportează simultan la trecut, la prezent, la viitor. Și această dublă structură, *istorică* și totodată *anistorică*, explică de ce mitul poate revela simultan domeniul *cuvîntului* și acela al *limbii*, oferind totodată un al treilea nivel, distinct de celelalte două, care are, de

[9] Id., *ibid.*, p. 178.

[10] M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, apud Alain Bosquet, *Verbe et vertige*, pp. 301—302.

asemeni, o natură lingvistică. În acest fel se definește funcția poetică a mitului ca un limbaj care lucrează la un nivel foarte ridicat, sensul ajungînd, dacă se poate spune, să decoleze din fundamentul lingvistic pe care el a început să ruleze [11].

De aici derivă particularitățile mitului ca *limbaj*, pentru a exprima o stare de conștiință proprie experienței poetice. Definind poezia ca reluare a mitului, structuraliștii contemporani la această funcțiune se gîndesc, privind mitul nu după obiectivul mesajului său, din punctul de vedere al istoriei religiilor, ci după forma în care se exprimă, conceput, din punct de vedere estetic, ca sistem semiologic, ce izvorăște nu din „natura" lucrurilor ci din fantezia omului. Concluziile interpretării structurale a viziunii poetice sînt sintetizate de R. Wellek și A. Warren în *Teoria literaturii* : „Cînd ne întrebăm ce fel de exprimare este poezia și cînd, în loc de a vedea în poezie o parafrazare a prozei, identificăm „sensul" unui poem cu întregul lui complex de straturi, găsim, ca strat poetic central, seria reprezentată de termenii : imaginea, metafora, simbolul, mitul" [12], — termeni care din punct de vedere semantic se suprapun, referindu-se la aceeași sferă de interese. Trecerea de la unul la altul, în complexul de straturi care constituie structura artistică a operei, culminează în exprimarea irațională sau intuitivă în contrast cu exprimarea filosofică sistematică. Ea este denumită cu termenul de *mit*, îndrăgit de critica modernă pentru a indica, într-o tradiție destul de veche dealtfel, un anumit adevăr — asemeni poeziei — nu un rival ci un complement al adevărului istoric sau științific. Identificînd „sensul" poeziei cu întregul complex de „structuri", Wellek și Warren reproșează cercetării literare mai vechi faptul că a tratat superficial stratul poetic central în seria de noțiuni amintite : „Privite, în cea mai mare măsură, drept podoabe și ornamente retorice, ele nu erau studiate decît ca părți detașabile ale operelor în care apar. Noi considerăm însă că sensul și funcția literaturii se află în primul rînd în metaforă și mit" [13]. Prin aceasta autorii nu sînt de

[11] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Ed. Politică, 1978, pp. 250—252.

[12] R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*, E.P.L.U., 1967, pp. 246—248.

[13] Id., *ibid.*, p. 284.

partea celor ce susțin că în poezie avem nevoie de „o formulă mitico-religioasă", în baza concepției lui Mathew Arnold și I. A. Richards că poezia va înlocui religia supranaturală, de vreme ce mitul este numitorul comun al poeziei și al religiei. Nu e vorba de o nouă mitologie, așa cum o preconiza Nietzsche, cu convingerea că atunci cînd unele deprinderi de viață vechi, adînc închegate, sînt distruse de modernism, oamenii sînt sărăciți sufletește ; ci e vorba doar de o structură a imaginii poetice.

A vorbi de o „permanență mitică" în literatură este așadar pe deplin justificat cu referire la poezia modernă. Dar se poate vorbi și de o „structură" mitică, dacă se dă termenului, de asemeni, un sens modern, pentru denumirea funcției mitopoetice. Căci mitul ca structură poetică, și nu antropologică, a imaginarului, este *limbaj* și nu *istorie*, în măsura în care sensul intelectual ce se desfășoară în imaginea poetică, *se menține*, în mod paradoxal, pe fundamentul lingvistic de pe care el a reușit să *decoleze*. Dacă mitul, ca discurs, reintegrează o anumită linearitate a semnificantului, constînd în seria de evenimente ale povestirii, el subzistă în calitate de *simbol*, nu în calitate de *semn* lingvistic arbitrar și tocmai prin aceasta sensul figurat, adică semantismul, este încărcat de sens propriu, și un invers. „Nivelul foarte ridicat" la care se situează „mitemele", nu este cel „exact al frazei", ci este cel al „simbolului", ca modalitate de „transcendere" în *imaginea* lucrului : de la *idee*, ca sens al lucrului, la *lucrul* însuși, *ideea* lucrului fiind gîndită în *imagine* ca un *lucru*. Se înțelege atunci de ce se realizează în poezie, ca mit poetic, în mod paradoxal, „două limbaje în același limbaj", ca „regulă" a unei operații de transfigurare a realului în imaginea poetică, prin întîlnirea *raționamentului* cu *mitul*, pentru care nu numai că imaginile nu sînt subordonate ideilor, ci ideile sînt incluse (nu introduse) în imagini : *ideea* se confundă cu *expresia* însăși, devine „simbolică", într-o gîndire în care ideile n-au doar rolul de a ușura cristalizarea de la particular la general, de la concret la abstract, prin urcarea de la imagine la idee, ca în expresia alegorică a gîndirii, ci sînt idei care, rămînînd în ele însele imagini, realizează sinteze ale generalului existenței cu particularul, într-o expresie simbolică nelimitată prin nici o idee anumită, ca și cum prin *semnificația* generalului în particular ar fi dată *întreaga* realitate a generalu-

lui. În acest fel, aşadar, dacă avem în vedere mitul ca limbaj, şi nu ca istorie, el nu este la antipodul poeziei, ci este *poezia* însăşi, în măsura în care, acceptînd teoria lui R. Wellek şi A. Warren, stratul ultim al sensului ce se alcătuieşte din imagine, prin metaforă şi simbol, este mitul.

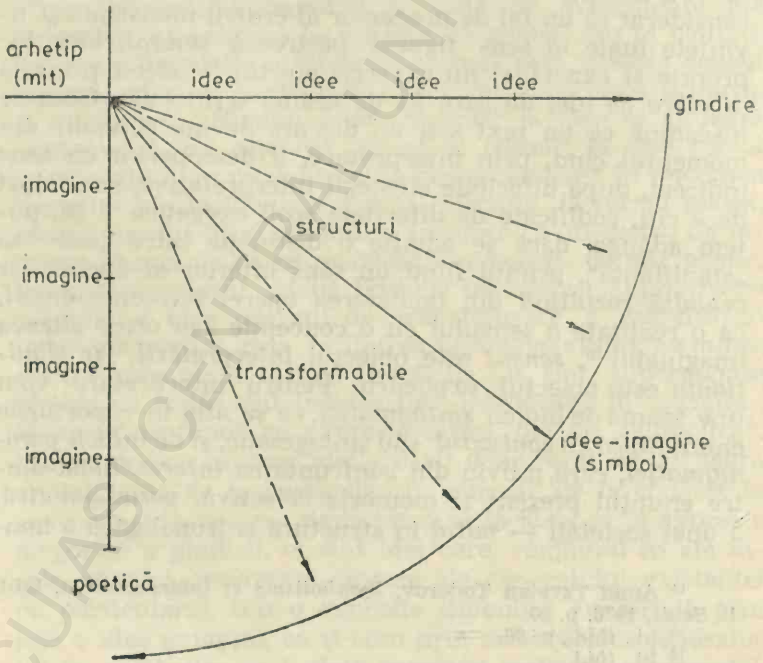
În continuarea celor spuse de Lucian Blaga despre sarcina criticii literare, avem aici un punct de plecare pentru critica modernă ca mod de *interpretare* şi *explicare* a operei literare. Citäm, după Tzvetan Todorov, pe Leo Strauss : „Prin interpretare vom denumi tentativa de a afirma ceea ce locutorul a spus şi felul în care el a făcut să se înţeleagă ceea ce el a spus, ceea ce a exprimat sau nu această înţelegere de manieră explicită. Prin explicare vom denumi tentativa de a afirma implicaţiile aserţiunilor sale, de care el însuşi n-a ţinut seamă“ [14]. Tzvetan Todorov distinge *un sens direct* şi un *sens indirect* în simbolica limbajului, acesta din urmă deosebindu-se de celelalte prin modul de evocare, care este asociaţia prezentului şi a absentului, după o constatare a lui Schleiermacher, considerat ca un fel de precursor al criticii moderne : „Cuvintele luate în sens figurat păstrează semnificaţia lor proprie şi exactă, şi nu exercită efectul lor decît printr-o asociere de idei de care îşi dă seama scriitorul“. Ceea ce înseamnă că un text sau un discurs devine simbolic din momentul cînd, prin interpretare, îi descoperim un sens indirect, după diferitele strategii interpretative, sau feluri de a citi, codificate de diferitele şcoli exegetice [15]. Şi, putem adăuga, dacă se admite o distincţie între „sens“ şi „signifianţă“, primul fiind un sens interior al operei, iar cealaltă rezultînd din includerea operei într-un context, ca o realitate a sensului cu o concepţie sau orice altceva imaginabil [16], *sensul* este obiectul *interpretării*, iar *signifianţa* este obiectul *explicării*. Pentru interpretare vom ţine seama de indicii *sintagmatici*, ce se află în raporturile enunţatului cu *contextul* său sintagmatic, şi de indicii *paradigmatici*, care provin din confruntarea *intertextuală* dintre enunţul prezent şi memoria colectivă, *paradigmatică*, a unei societăţi — *mitul* în structura antropologică a ima-

[14] Apud Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Édit. du Seuil, 1978, p. 20.
[15] Id., *ibid.*, p. 20.
[16] Id., *ibid.*

ginarului — și care se deschide spre fondul filosofic al unei *explicări* a operei literare.

Perspectiva unei „poetici arhetipale" se deschide aici, în baza teoriilor lingvistice moderne. *Arhetipurile* care fac posibilă joncțiunea între imaginar și procesele raționale, sînt posibile nu numai în artă ci în orice sistem dinamic al simbolurilor, în care conceptul se constituie printr-un fel de inducție arhetipală. „Imaginea primordială", prin care arhetipul se deosebește de simplul simbol, este *mitul*, ca ultimă treaptă a reprezentării simbolice în structura imaginarului. Din punctul de vedere arhetipal, simbolul trebuie conceput ca un conglomerat asociativ, în care ideea, implicată în imagine ca un impuls intelectual, se desfășoară, ca într-o spirală, epuizîndu-se în stratul ei ultim, care este mitul.

Aplicînd la mitul poetic această structură a imaginarului, am avea următoarea schemă :



Deci există un anumit izomorfism al schemelor, al arhetipurilor și al simbolurilor în cadrul organizării dinamice a mitului, după schemele lui originare, numite structuri, adică forme transformabile, jucînd rol de protocol motivator pentru un întreg grup de imagini, și susceptibile ele însele de a se grupa într-o structură și mai generală, pe care Gilbert Durand o numește *Regimul imaginarului* [17].

Și pentru analiza arhetipală „verticalitatea" ideii în structura imaginarului se realizează ca „semnificație" în ideea-simbol, adică ideea în care afectivitatea nu subzistă în aceeași formă ca ideea însăși, ea fiind asemenea sidefului perlei, căruia îi dau strălucire valurile mării [18]. Ideea devenită „perlă", „diamant" sau „cristal", primește, datorită coloraței ei, o formă : formă ce nu poate fi decît simbolică. Simbolurile au această natură particulară de a condensa în focarul unei singure imagini o întreagă experiență spirituală, solidarizînd realitățile aparent eterogene în una și aceeași realitate profundă, cu care se identifică și la care participă cel ce percepe valoarea simbolului, după Jean Chevalier, și Alain Gheerbrant, și numai prin raportul cu acest centru, a cărui circonferință nu este nicăieri, există simbolul [19]. În același fel vorbesc fenomenologii de bogăția imaginilor simbolice, care nu pot fi niciodată epuizate ca „idee", întrucît, citîndu-l pe Mikel Dufrenne : „fiecare mare operă este un mit, dezvoltarea unui simbol într-o lume" [20].

„Totul interior" al universului poetic este deci *lumea ca eidos, în* și *prin* care lumea obiectivă există pentru poet, în nedeterminarea unui orizont deschis, simbolurile „apărînd" în universul imagistic al poeziei ca niște „evidențe", pe care conștiința critică le consideră distinctive prin structura dinamică a imaginilor, ca idei-simboluri, idei ce rămîn în ele însele imagini, în „întregul" operei literare, ca arhetipuri mitice. Sau să reținem exprimarea lui Gilbert Durand : „nivelul simbolic — mai exact arhetipal — bazat pe izomorfismul simbolurilor în cadrul con-

[17] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977, p. 77.
[18] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Ed. Plon, 1949, p. 273.
[19] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionaire des symboles*, Seghers, 1973, I, p. XVIII.
[20] Mikel Dufrenne, *Poetical*, Ed. Univers, p. 46.

stelațiilor structurale". Gilbert Durand, respingînd orice echivalență între conceptul de structură a imaginarului, deci de mit, și procesele formale ale logicii, preconizează analiza izomorfismelor simbolice și arhetipale, singura care ne poate da cheia semantică a mitului. Și care e de fapt o filosofie a imaginarului, ca descriere a conținuturilor imaginației, în care simbolurile și grupările izotope constituante apar ca fiind direct revelatoare de structuri [21]. Unitățile constitutive ale mitului nu se reduc la niște pure „relații sintactice", la o pură sintaxă formală, care în ultimă analiză eludează mitul în favoarea logicii, în același comentariu : „Deoarece mitul nu e niciodată o notație care se traduce sau se descifrează, el e prezență semantică și, alcătuit din simboluri, conține în mod comprehensiv propriul său sens". Prezența semantică a mitlului este o densitate de sens, care năpădește din toate părțile linearitatea semnificantului, în „roiuri de imagini", numite de J. Soustelle, folosind metafora ecoului sau a palatului de oglinzi în care fiecare cuvînt trimite în toate direcțiile la semnificații cumulative.

Mitul corespunde acestei ultime trepte a reprezentării simbolice și în poetica lui Lucian Blaga. Făcînd teoria genezei metaforei, filosoful motiva că : „Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului" [22]. Ceea ce revelează miturile nu este o semnificație, o idee logică, ci oarecum cadrul unei semnificații, sau mai bine zis o trans-semnificație. Pentru cuprinderea semnificațiilor avem disponibile, ca organ special, „ideile". Pentru cuprinderea trans-semnificațiilor avem modul „miturilor". Ca produs al spiritului uman, mitul trans-semnificativ nu poate fi comparat cu ideea decît în sens negativ. Ceea ce ne revelează miturile este inaccesibil „ideii", întocmai cum ceea ce este „poezie" într-o poezie nu poate fi tradus în proză [23]. Înțelegînd prin imaginea poetică o anumită percepție ce „prezintă" sau „reprezintă" ceva „lăuntric", prin studiul intrinsec al poeziei nu tindem spre descoperirea noțiunilor abstracte într-un limbaj metaforic, ci spre pătrunderea sensului ce rezultă dintr-o anumită structurare internă a ei. Definindu-o într-un aforism, Lucian Blaga vorbea de „duhul interior" al poeziei : „O poezie

[21] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 470.
[22] Lucian Blaga, *Geneza metaforei... Trilogia culturii*, p. 379.
[23] Id., *ibid.*, pp. 377—390.

pentru ca să fie eminentă nu e nevoie să dea impresia că a fost clădită pe dinafară și cu unelte materiale. Ea trebuie să pară făcută pe dinăuntru, cum se alcătuiește un vas, închis și translucid, de sticlă, din grația unică a unei respirații, ce se retrage apoi din el, fără a-l sparge" [24]. Așadar, „ideea" poeziei nu este înțelesul ei discursiv, pe care l-ar putea reproduce o parafrazare în proză, ci o structură verbală a cărei unitate interioară este „textura" cuvîntului ca impuls intelectual ce se epuizează în intertextualitatea al cărei ultim strat este mitul. Într-o privire a mitului ca structură a operei, poezia nu este expresia unui sistem filosofic, din care ea trebuie dedusă ca metaforă. Dimpotrivă, filosofia este implicată în structura imaginii poetice, ca impuls intelectual ce se desfășoară, ca într-o spirală, epuizîndu-se în stratul ei ultim, care este mitul.

Avem fixată aici o nouă bază pentru abordarea relației dintre filosofie și poezie, în opera lui Lucian Blaga. Căci „La un poet este importantă nu filosofia pe care o pune în poezie, ci filosofia pe care o are" [25]. De unde și implicația filosofică a sensurilor poeziei, după regula : „Între filosofie și poezie există o afinitate electivă, dar și o mare divergență. Imprecizia filosofiei și precizia poeziei fac casă bună împreună, dînd adesea o suprem de valabilă poezie de sensibilitate metafizică. Dar foarte rea casă fac împreună precizia filosofiei cu imprecizia poeziei. Această din urmă căsătorie stă la baza poeziei așa-zis filosofice, didactice, discursive" [26].

Căci pentru Lucian Blaga există un „secret al poeziei : ceea ce se poate spune implicit să nu se spună explicit" [27]. Deci, comentariul critic trebuie să încerce să scoată la iveală acele idei ce rezultă din structurile imaginilor în „totul" care este poezia, într-o unire a complementelor ei tradiționale, forma și conținutul, care, după o observație a lui R. Wellek, și A. Warren, deosebește poezia de filosofie : „În loc de a aspira la crearea unui sistem de abstracțiuni exprimat consecvent printr-un sistem de monosemne, poezia creează un sistem de cuvinte unic, nerepetabil, fiecare cuvînt reprezentînd în același

[24] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 132.
[25] Lucian Blaga, *Aforisme*, „Astra", 1966, nr. 1.
[26] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 192.
[27] Id., *ibid.*, p. 208.

timp și un obiect și un semn și fiind folosit într-un mod care nu poate fi anticipat de nici un sistem dinafara poemului“ [28].

CUVÎNTUL ȘI NECUVÎNTUL

„Fiecare secol, observă Alain Bosquet, contribuie la a spune ceea ce poezia nu este, și fiecare secol, conștient de excesele sale, dedică în felul său un cult poeziei“[29]. Felul în care începutul veacului nostru dedică cultul său poeziei este „aproximativul“ sau „irealul“, cum îl aprecia Thiery Maulnier, vorbind despre poezia franceză : „Poezia nu se concepe decît ca act prin care ea trece în formele limbajului ceea ce prin esență este străin de aceste forme, actul prin care este spus ceea ce nu este destinat a fi spus“ [30].

Iar felul în care începutul veacului nostru dedică un cult poeziei, va duce și la un nou fel de a explica poezia. Admițînd că *semnificația* este în funcțiunea ei normală un *concept*, și că în limbajul obișnuit, bazat pe această funcțiune, obiectele pe care un cuvînt le poate denumi definesc *extensiunea* lui, între imagine și concept există „semnul“, în care simultan se întîlnesc „semnificatul“ și „semnificantul“. Ca urmare a procesului dialectic dintre gîndire și limbajul poetic în limbajul comun, ca limbaj al comunicării, dialectica saltului poetic este corolarul dialecticii limbajului comun, în care el se așază, *cuvîntul* fiind, prin funcția lui poetică, rezultatul unei duble activități : al unei alegeri și al unei combinări prin care jocul limbajului face din *semn* o unitate totodată figurativă (paradigmă) și asociativă (sintagmă) [31]. Sau, într-o altă formulare, a lui Roland Barthes, mai adecvată analizei structurale : spre deosebire de limbajul comun, în care „semnificatul“ *exprimă* „semnificantul“, în planul analizei structurale este sesizată nu egalitatea termenilor ci

[28] R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, p. 246.
[29] Alain Bosquet, *Verbe et Vertige*, p. 280.
[30] Id., *ibid.*
[31] Raymond Tschumi, *Le langage et la pensée*, „Dialectica“, Laussanne, 1968, fasc. 3—4.

„echivalența" lor printr-un al treilea termen, care este „semnul", înțeles ca totul asociativ al celorlalți doi termeni [32]. Iar după R. Barthes întîlnirea unui *semn* și a unei *intenții*, este o „aventură" posibilă, o hazardare verbală din care urmează să cadă „fructul copt" al unei semnificații [33]. Căci scriitorul, înainte de a scrie trebuie să știe că începe o lungă conviețuire cu un limbaj care este totdeauna *anterior*, de aceea el nu trebuie să „smulgă" cuvîntul din *tăcere*, cum se spune în pioasele hagiografii literare, ci invers, să detașeze un cuvînt secundar din cuvintele primare pe care lui i le oferă lumea, istoria, existența sa, pe scurt un *inteligibil* care preexistă, căci el vine într-o lume plină de limbaj, și nici un real nu este să nu fie deja clasat de oameni. Se spune adesea că arta trebuie să *exprime inexprimabilul*: contrar trebuie spus: orice sarcină a artei este de a *nu exprima exprimabilul* [34].

La un asftel de sens al limbajului poetic, ca un corolar al dialecticii limbajului comun în care el se așază, se gîndea Lucian Blaga definind *cuvîntul* în poezie: „Poetul este nu atît un mînuitor, cît un mîntuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație" [35]. Ceea ce Lucian Blaga numește „starea de grație" a cuvîntului în poezie, este o anticipare a foarte modernelor teorii despre „neexprimarea" exprimabilului, după o altă explicație: *„Despre un secret al poeziei.* S-a spus că poezia ar fi o artă a cuvîntului. Dar poezia e o artă a cuvîntului numai în măsura în care e și o artă a *necuvîntului*. Într-adevăr, tăcerea trebuie să fie pretutindeni prezentă în poezie, cum moartea e necurmat prezentă în viață" [36]. Și, ar adăuga tot Lucian Blaga, așa este poetul „un donator de sînge la spitalul cuvintelor" [37], într-o „intervenție" pentru forțarea codului cuvîntului din starea lui „naturală", în limbajul comun, fără însă a-l despărți de resursele profunde ale *limbii*, într-o „operație" în care semnificația substituie comprehensiunea, poezia netrebuind să *exprime* „inexprimabilul", ci *să nu exprime* „exprimabilul".

[32] Roland Barthes, *Mythologies*, Éd. du Seuil, 1957, p. 219.
[33] Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, cf. Alain Bosquet, *op. cit.*, p. 286.
[34] Id., *ibid.*
[35] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 42.
[36] Id., *ibid.*, p. 158.
[37] Id., *ibid.*, p. 126.

Astfel este limbajul poetic o „ficțiune" a cărei idee nu se ridică la nivelul frazei, ci se epuizează într-o densitate semantică a simbolului poetic, precum într-o spirală, în stratul ultim al sensului, care este mitul. In dialectica saltului poetic, prin care cuvîntul realizează dubla alegere, de unitate paradigmatică și totodată sintagmatică, „semnul" în înțeles de tot asociativ al celorlalți termeni, este unitatea paradigmatică figurativă, *exprimă* chiar obiectul, nu *spune* ceva despre el, sau mai bine zis *spune* ceva *exprimînd* obiectul, tocmai pentru că potențial orice lucru este identic cu totul sau cu oricare alt lucru : în acest fel este cuvîntul redat *naturii* sale și întors la *origine*, un simbol în „transcendența" imaginii poetice, revelatoare a *totului* în care ea se alcătuiește ca *mit poetic*.

Adoptînd o astfel de înțelegere a imaginarului pentru explorarea în adîncime a poeziei lui Lucian Blaga ca mit poetic, avem în vedere că imaginea poetică se constituie în ansamblul operei literare, după condiția internă a „poeticului", într-o structură „deschisă", paradigmatică, în viziunea paradoxală a „misterului". Cuvîntul „mister" este, prin funcția lui poetică, o unitate asociativă (sintagmatică) și totodată figurativă (paradigmatică) : „*Tăcere* — Cît de misterioase sunt totuși toate lucrurile ! Cînd le întîlnesc, le salut, dar ele nu-mi răspund" [38]. Lucrurile nu răspund poetului, pentru că poezia modernă nu *dă* răspunsuri despre lucruri.

Studiile asupra limbajului modern al poeziei confirmă această concluzie. Poezia, ca metaforă constantă și generalizată, prin care cuvintele vorbesc din nou iar sensul se resemnifică, este pusă în discuție ca tendință spre *limita* semnificației poetice, în care conturul cuvintelor și al frazelor se pierde, poemul putînd apărea, la limită, ca o frază sau un „cuvînt unic" [39]. Prin „cuvîntul unic" nu trebuie să înțelegem cuvîntul *izolat*, drept urmare a *devierii* limbajului poetic de la limbajul comun, căci, citîndu-l pe Gerard Genette : „poezia se retrage din limbajul comun *prin interiorul acestuia*" [40]. Cuvîntul unic înseamnă deci *unicitatea* cuvîntului în limbajul din care el se retrage, prin interiorul lui, sau cu un termen al lui

[38] Id., *ibid.*, p. 162.

[39] Jacques Sojcher, *La métaphore généralisée*, „Revue internationale de philosophie", Bruxelles, 1969, nr. 87, pp. 58—68.

[40] Gerard Genette, *Figuri*, Ed. Univers, 1978, p. 238.

Eluard, *evidența poetică* a cuvîntului, în comentariul lui G. Genette : „Ni se pare că limbajul poetic își revelează astfel adevărata sa „structură", care nu este aceea de a fi *o formă* particulară, definită prin accidentele sale specifice, ci mai degrabă o *stare*, un grad de prezență și de intensitate la care poate fi ridicat, spre a spune astfel orice enunț, cu condiția ca în jurul lui să se stabilească acea *margine de tăcere* care să-l izoleze în mijlocul (și nu în afara) vorbirii cotidiene" [41]. Este aceeași „margine de tăcere" care și pentru Lucian Blaga izolează cuvîntul, prin *unicitatea* lui, în mijlocul, și nu în afara vorbirii, în dialectica limbajului comun în care el se așază : „Într-un *cuvînt* răsună nu numai sensul său, răsună în el întregul univers, precum într-o scoică marea" [42]. Din acest „răsunet" al cuvîntului se configurează, *în interiorul* limbajului comun, *universul poeziei*, prin dialectica saltului poetic, pe care conștiința actului critic îl descoperă ca „evidență poetică" *din interiorul* limbajului comun în care cuvîntul se așază : „Un simbol își are evidența sa. Un simbol care are nevoie de argumente nu e valabil" [43]. Poetul însuși dă această regulă după care cuvîntul, producînd o *stare* poetică, din semn convențional al comunicării, în limbajul comun, devine în poezie *Cuvîntul*.

DIALECTICA POETICULUI ȘI ARHETIPUL

Am ajuns cu aceasta nu numai la consemnarea unei metodologii a criticii literare, ci și la secțiunea ultimă în stratul poetic central, ca sens filosofic al poeziei lui Blaga. Pentru *interpretarea* ei ca mit poetic și *explicarea* ei ca o structură de imagini și nu de idei deghizate în imagini, metoda propusă încearcă revelarea unei necunoscute care în „totul interior" al poeziei este un „centru de experiență imaginară", învestit cu atributele unui mit complet : Misterul sau Marele Anonim.

[41] Id., *ibid.*, p. 238.
[42] Id., *ibid.*, p. 188.
[43] Id., *ibid.*, p. 175.

Metoda ce se deschide aici, fenomenologic întemeiată, pentru descrierea stratului poetic în care sensul se alcătuiește în scara termenilor : imagine, metaforă, simbol, mit, după structurile mentale ale gîndirii poetice, va trebui să descopere mișcarea „centrului" în jurul căruia gravitează întreaga viziune, produsă de relația dintre imagine și idee, în procesul deschis al disocierii și reasocierii imaginii cu ideea, în limbajul poetic. După o observație a lui Northrop Frye, aceasta și este motivarea metodologică a „criticii arhetipale" : „Critica literară ca știință, critica ce nu este obligată să discute la infinit conținutul unei opere, recunoaște faptul că *există* într-adevăr un centru al ordinii cuvintelor" [44]. Un „centru mut", o „matrice" a sensului, care nu trebuie înțeles în poezie ca o „totalitate a poemului", ci ca un „tot existent înlăuntrul său" [45]. Numai prin existența unui astfel de centru asocierile libere, înzestrate cu putere de sugestie și obsedante prin frecvența lor, sînt capabile să alcătuiască o structură adevărată [46]. Și de aceea „mulți scriitori erudiți și ermetici, a căror operă necesită un studiu foarte atent, sînt în mod deliberat creatori de mituri" [47]. Mitul tinde, în această tratare savantă și rafinată, asemeni miturilor arhaice și populare, către un „centru de experiență imaginară" [48]. Motiv pentru care, după metoda propusă de Northrop Frye, „înțelegerea mitică a literaturii duce la ideea unei ordini naturale imitate de o ordine corespunzătoare a cuvintelor" [49].

Un scriitor erudit și ermetic, creator de mituri, este și Lucian Blaga, printr-un anumit dinamism transformator de sensuri, în care gîndirea poetică se realizează în actul lingvistic „vizînd" lumea în alcătuirea ei ca imagine poetică din structura unui „tot interior", într-un *mit poetic*, în simboluri poetice văzute ca părți ale unui întreg, al căror „cod arhetipal" este ideea de „mister". În procesul deschis al disocierii și reasocierii imaginii cu ideea în limbajul poetic, „arhetipul", această imagine în care este gîndită ideea, este o „zonă matricială" a ideii ce pune în va-

[44] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1972, p. 149.
[45] Id., *ibid.*, p. 93.
[46] Id., *ibid.*, p. 149.
[47] Id., *ibid.*, p. 147.
[48] Id., *ibid.*, p. 148.
[49] Id., *ibid.*, p. 149.

loarea „semnificației" *mitul*, după modelul gîndirii arhaice și folclorice, într-o „ordine naturală" imitată de „o ordine corespunzătoare a cuvintelor". Ca sens imanent al gîndirii poetice, constînd în ceea ce cuvintele vor să spună — „locul intențiilor boltite peste lume" — *misterul* este „un centru mut al ordinii cuvintelor", pe care limbajul îl implică prin dubla lui față, enunțarea și semnificarea, ca aspect de profunzime prin care sînt fixate apriori structurile, formele ei semnificative indispensabile constituirii limbajului poetic. Și cînd creatorul de mituri poetice este și un filosof, el face din sensul universal al „misterului" corespondentul filosofic al reprezentării universului ca unitate structurală : ca principiu unificator al universului, Misterul devine Marele Anonim.

În critica arhetipală, după N. Frye, „faza anagogică" a simbolului ca monadă, este „studierea mitului în sensul său de ficțiune sau fabulație, avînd în centru ființe și puteri supranaturale sau cvasisupranaturale. Nu ne mai găsim acum în tărîmul realității, ci la limita imaginabilă a idealului, care este infinită, eternă, și prin urmare apocaliptică" [50]. În termeni asemănători, anticipînd teoria lui N. Frye asupra „analogicului" sau „sensului universal", Blaga spunea, în 1922, în cugetările sale, anticipînd metodologic construirea propriei lui opere pe *sensul universal* al Misterului : „*Schiță metafizică*. — Se crede că sunt cu putință numai două feluri de a concepe lucrurile : logicul și nelogicul. Eu cred într-o a treia posibilitate : apocalipticul. Realitatea e de natură apocaliptică, adică : realitatea se desfășoară în revelații de-o absurditate divină, în care fulgerător ghicești un *înțeles superior* pe care nu-l poți prinde. „*Apocalipticul*" tinde să devină pentru mine o noțiune centrală, originară, de temelie, — așa cum pentru alții au fost : substanța, ideea, voința, inconștientul sau durata creatoare. — Dar în cele din urmă nici o viziune nu e definitivă ; și privirile omului sînt un patrafir sub care lucrurile totdeauna vor mai avea o taină de spovedit" [51].

Prin „apocalips" N. Frye înțelege „perceperea imaginară a naturii în ansamblul ei sub forma unui întreg, conținut de o ființă infinită și eternă care, deși nu este

[50] N. Frye, *op. cit.*, pp. 150—151.
[51] L. Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Ed. Dacia, 1973, p. 290.

omenească, se apropie în orice caz mai mult de natura umană decît de lumea neînsufleţită“ [52]. Nu o astfel de „fiinţă“, infinită şi eternă, deşi nu „omenească“, dar apropiată de fiinţa umană, mitic reprezentată de Blaga *la limita* imaginabilă a idealului, este *Marele Anonim?* Pentru determinarea raportului dintre „principiul metafizic absolut“ şi „cunoaşterea individuată“, *Marele Anonim* este Centrul lumii, despre care filosoful va vorbi cînd abstract conceptal, cînd mitic : „Marele Anonim e locul intenţiilor permanente boltite peste lume. Mitic putem numi acest loc „fiinţă“. Numindu-l astfel, nu vom pierde însă nici un moment din vedere că mitul e numai cîrja presimţirilor noastre liminare“ [53].

Un *Cogito intenţional* este aşadar existenţa în mister şi pentru revelare, asigurată în viaţa spiritului de Marele Anonim, înţeles ca „origo“ al actelor valorificatoare. Omul s-a situat singur sub constelaţii invizibile, încercînd să vadă dincolo de imediat — dincolo, nu în sensul dimensiunilor spaţiale şi temporale ale acestui imediat, ci în sensul transcenderii [54]. Aceasta pentru că „Spiritul uman nu este îngrădit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el îşi dovedeşte capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuieşte ideea de mister în nenumăratele ei variante“ [55]. Iar ideea de „mister“, nu este posibilă în nenumăratele ei variante fără „centrarea“ orizontului misterului în Marele Anonim, ca un cerc al cărui centru este peste tot iar circonferinţa nicăieri. Marele Anonim este metafora orizontului misterului, un centru al epifaniei simbolice, prin care cel care percepe un raport simbolic se găseşte, metaforic vorbind, în poziţia de centru al universului. Cu alte cuvinte, în „misterul“ prin care se revelează subiectului, Marele Anonim este o „realitate“ profundă în planul „obiectului“, pe a cărui bază se construieşte planul subiectului, într-un „orizont uman“ ; el este deci un simbol al „transcendentalului“, un „centru“ spiritual cu care se identifică, sau la care participă, cel ce percepe valoarea simbolului, un „origo“ al actelor specific umane, inclusiv creaţia poetică, una din varian-

[52] N. Frye, *op. cit.*, p. 151.
[53] Lucian Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoaşterii*, p. 330.
[54] Lucian Blaga, *Geneza metaforei . . .*, p. 469.
[55] Id., *ibid.*, p. 479.

tele sensului transcenderii. În stratul mitic al poeticului Marele Anonim este *Eidos*-ul, „Ultimul Sens", inaccesibil putinţelor logice ale înţelegerii, dar constituind tocmai astfel „forţa apariţiei", ca sens al imaginii în gîndirea poetică. Sau, adoptînd teoria lui Mikel Dufrenne : ca o natură naturantă, care, la nivelul aprioricului, produce transcendentalul în om, în geneza conştiinţei poetice [56]. Ceea ce înseamnă că într-o analiză arhetipală a sensului poetic, avînd mitul „Centrului" drept ultim termen al stratului poetic central, Misterul este Marele Anonim. În *metafora transcendentă* a poeziei lui Blaga, el indică actul însuşi de constituire a sensului, fiind, prin echivalentul imaginat al reflecţiei gîndirii poetice, cuvîntul redat „naturii" sale şi întors la „origine" ; el nu mai este doar un semn pentru „a spune" ceva despre obiect, ci este el însuşi „semnul" şi totodată „obiectul", în cadrul unui sistem de relaţii verbale în care fiinţează literatura.

În baza propriei teorii a filosofului despre metaforă ca act revelator al misterului, putem spune că Marele Anonim vrea să definească tocmai această funcţie transsemnificativă a metaforei, a cărei dezvoltare învoaltă este mitul, adică metafora deschisă sau infinită, în stratul poetic central al cărui ultim termen este mitul trans-semnificativ, revelator al unui sens ce rămîne în el însuşi un „mister". Teoria filosofului despre semnificaţia mitului se menţine într-o demonstraţie a unei „antropologii a adîncurilor", potrivită cu o teorie modernă a structurii imaginarului, pe care, pe baza unei critici moderne, vom putea-o aplica la studiul propriei lui poezii.

Lucian Blaga ocoleşte termenul de „simbol", folosindu-l doar pentru a-l opune „alegoriei", dar într-o fază arhetipală a imaginii, pentru a pătrunde „misterul" nu ca mister „extrinsec" ci ca mister „intrinsec", ce rămîne un „mister" chiar dacă am reuşi să-l dezlegăm, simbolul este „metafora suprarealistă", cum o numeşte poetul : «Despre *metaforă* se spune că ar fi o *comparaţie* trunchiată şi atît. Dar între ele este o diferenţă de spirit. Cea mai îndrăzneaţă comparaţie păstrează ceva din spiritul realist, cîtă vreme chiar şi cea mai moderată metaforă are ceva „suprarealist"» [57]. Cuvîntul „suprarealist" înseamnă

[56] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, p. 183.
[57] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 235.

aici ceea ce în metafora arhetipală se presupune a fi „concretul universal", adică imaginile individuale reprezentative pentru o întreagă clasă sau gen, în poezie neexistînd universalii „reale", ci numai *poetice*, și deci „suprarealiste". Și dacă în sensul poeziei, ce se realizează într-un impuls intelectual în stratul poetic central, avînd mitul ca ultim termen, identificăm această „suprarealitate" cu „esența" lucrurilor reprezentate într-un singur „corp" universal, atunci ajungem la funcția „revelatoare" a metaforei în poezia lui Lucian Blaga în mitul poetic. *Mitul*, gîndit drept strat central al gîndirii poetice, este astfel structura fundamentală într-o analiză arhetipală, după principiul că între poezie și filosofie el realizează „paradigma" actelor umane „semnificative", în așa fel că prin ideea „misterului", în situarea mitului între poezie și filosofie, sensibilitatea metafizică a poeziei, într-o poezie filosofică, este o adîncime *poetică*.

În studiul introductiv la *Dicționarul simbolurilor*, J. Chevalier denumește cu termenul *„eidolon"* simbolul ca reprezentare, la nivelul imaginii și al imaginarului, și cu termenul de *„eidos"* nivelul intelectual al ideii. Aceasta întrucît nu se poate spune că imaginea simbolică nu declanșează nici o activitate intelectuală : „Ea rămîne ca un centru în jurul căruia gravitează tot psihismul pe care îl pune în mișcare" [58]. Deci un centru care, în aspectul de profunzime al gîndirii poetice, este pus în „evidență", în perspectiva conștiinței critice, de o „eidetică" a poeticului, prin *reducția* ansamblului de relații și de interpretări, sugerată de o imagine capabilă de a servi drept simbol la anumite structuri mentale, funcționale, într-un raport extrarațional, imaginativ, în dinamica imaginarului. Ceea ce deosebește arhetipul de simplul simbol, după Gilbert Durand, este că simbolul, avînd în imagine punctul fix, este un joc liber al ideii inclusă în imagine, în vreme ce arhetipul are o universalitate constantă, o lipsă de ambivalență, și adecvare la o anumită schemă a gîndirii, pe care o „substantifică" [59]. Sau, pentru a defini dinamica imaginarului în mitul poetic al lui Lucian Blaga : Într-o lume de metaforă totală, Misterul, prin funcția centralizatoare a simbolului ca *monadă*, este *arhetipul*, „ființa"

[58] J. Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, I, p. XVIII—XIX.

[59] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 63.

mitică a Marelui Anonim. El este deci „Centrul" spiritual, realitatea profundă, cu care se identifică sau la care participă cel ce percepe valoarea simbolului ca arhetip în opera lui Blaga, considerat de filosof un „obiect" al cunoașterii, corespunzător fiind astfel unui „act de intenționalitate" în orizontul misterului.

În această interpretare ontologică a poziției „centrale" a Marelui Anonim, orizontul misterului e un *cogito* mocnind prin fenomenul *personanței* nu numai în orice judecată a cunoașterii umane, ci în orice act de cultură, concepută ca „rod, figură și grai direct ale unui mod sui generis de existență", care îi acordă o supremă demnitate : „Existența în mister și pentru revelare se găsește, ca miez implicat, în orice creație de cultură, cum faimosul *cogito* mocnește în orice judecată a cunoașterii umane" [60]. Adaptînd terminologia filosofului la o critică literară modernă, spunem că „orizontul misterului" mocnește într-un *cogito*, în mod mai vizibil în creația artistică, în actul revelator metaforic, transcendent cenzurat de categoriile stilistice impuse de Marele Anonim, din poziția lui de centru existențial : un *cogito intențional* al gîndirii poetice, în *geneza* metaforei. În actul revelator, el constituie un Ultim Sens al imaginii poetice, „forța apariției" sau „zona matricială" a ideii. Așa produce el prin *transcendența* în mister, *transcendentalul* în om, realizînd astfel „aprioricul" în atitudinea conștiinței prin identificarea lui ca un „origo" al imaginii poetice, din care sensul poetic se dezvoltă în idee, în dialectica poeticului.

Într-o „retraducere" poetică a ontologicului, identificat de Lucian Blaga cu „misterul", de la structura internă a operei lui plecînd, după distincția de planuri : *eidos — eidolon*, prin *actul critic* trebuie scos din nou la iveală „planul de adîncime" din „totul interior" al gîndirii poetice, spre „planul din față". Aplicînd aici terminologia lui Nikolai Hartmann [61], la rîndul ei întemeiată pe terminologia filosofiei aristotelice : *eidos, dynamis, energeia*, spunem că un spirit originar creator modelează întregul printr-un mod de ființare care separă foarte relativ două planuri sau straturi ale alcătuirii operei de artă : un plan

[60] Lucian Blaga, *Geneza metaforei...*, *Trilogia culturii*, p. 474.
[61] Nikolai Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, 1974, pp. 102—106.

din față, al plăsmuirii materiale, sensibile, și un plan de adîncime, al apariției, conținutul spiritual. Acesta există nicidecum „în sine" ci numai „pentru" un spirit viu, care îl sesizează în planul din față, al materiei sensibile. Există deci o legătură strînsă și de sine stătătoare între cele două planuri : planul de adîncime nu este determinat de cel din față, ci mai degrabă acesta pleacă de la cel dintîi, în așa fel însă că „modalitatea" modelării posibile a planului din față prescrie limite modelării planului de adîncime. Planul de adîncime nu e nevoie să fie ceva „ideal", nici ceva de natura „gîndului", ajunge că „în mod originar el este intuit spiritual și că modalitatea intuiției este menținută în felul apariției sale", iar opera de artă „redă în modalitatea plăsmuirii reale întregul detaliu cu care apare conținutul spiritual. În opera de artă, tocmai primul plan, latura materială și sensibil reală este bogat dezvoltată". Și „plinătatea modelării proprie plăsmuirii reale e suficientă pentru a face să apară celui care intuiește un conținut spiritual. Acesta e sensul faptului că în opera de artă legătura între planul din față și cel din spate este strînsă, solidă și de sine stătătoare" [62].

O astfel de relație de planuri descoperind în „întregul" operei de artă, o identificăm cu relația *ideii* și a *imaginii* în limbajul poetic. În dialectica poeticului, cu înțelesul de „transcendență" a sensului pe axa *eidos* — *eidolon*, planul de adîncime (*eidos*) îl determină pe cel din față (*eidolon*), iar la rîndul lui planul din față dă un cadru modelării, prescriind limite planului de adîncime, în unul și același proces al genezei gîndirii poetice. Într-o întreagă experiență spirituală, ea solidarizează realitățile aparent eterogene, *ideea* și *imaginea*, în una și aceeași realitate profundă, ce din nou trebuie scoasă la iveală prin *sensul* ideii în imaginea poetică : ceea ce poetul pune în *imagine*, ca *idee* sau conținut spiritual, este în „apariția" ei nu o modalitate intelectuală a conceptualizării imaginii, din planul din față, printr-o coborîre de la concret la abstract, ci o modalitate de gîndire a ideii în imagine, printr-o ridicare de la abstract la concret. Cu alte cuvinte, în planul de adîncime al apariției, de la care pleacă cel din față,

[62] Id., *ibid.*, p. 104.

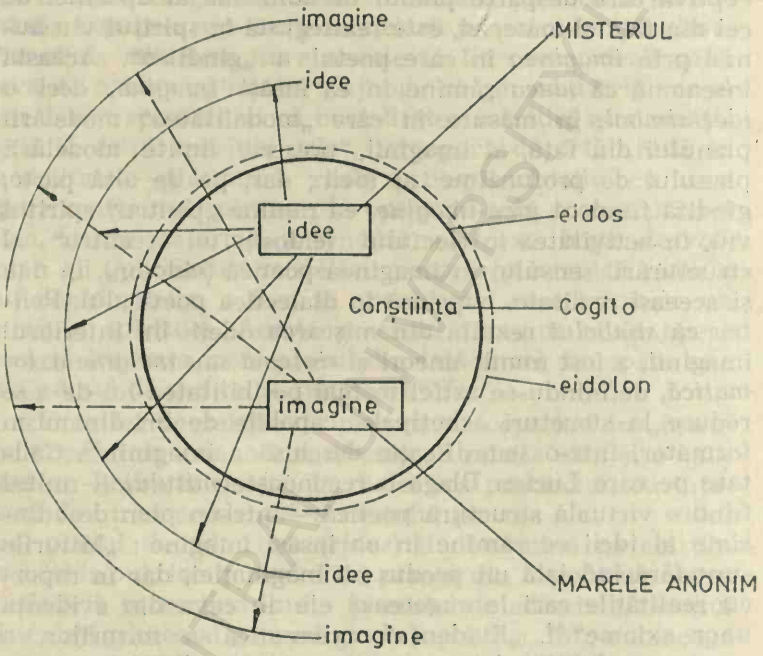
ideea devine o idee-imagine, rămînînd în ea însăşi numai ceea ce primeşte, ca sens, de la imagine, conţinută fiind deci, ca *idee*, în *imagine*.

Din această mişcare a ideii în interiorul imaginii rezultă *simbolul*, în gîndirea poetică. Am spune, în alţi termeni, că *ideea* (eidos), sau conţinutul spiritual, pe care poetul îl pune în *imagine* (eidolon), pentru conştiinţa receptivă care desparte planul de adîncime al apariţiei de cel din faţă al materiei, este reintegrată în spiritul viu numai prin *imaginea* în care poetul a „gîndit-o". Aceasta înseamnă că *ideea* rămîne în ea însăşi *imagine*, deci o *idee-simbol*, în măsura în care „modalitatea" modelării planului din faţă, al imaginii, prescrie limite modelării planului de profunzime al ideii ; dar, pe de altă parte, gîndită fiind ca *idee-imagine*, ea rămîne „pentru" spiritul viu, în activitatea intelectului (eidos), un „centru" al structurării sensului în imaginea poetică (eidolon), în una şi aceeaşi realitate, cuprinsă în dialectica poeticului. Pentru că *simbolul* rezultă din mişcarea ideii în interiorul imaginii, a fost numit uneori şi *sintemă* sau *imagine axiomatică*, definindu-se astfel tocmai posibilitatea lui de a se reduce la structuri arhetipale, capabile de un dinamism formator, într-o semnificaţie deschisă a imaginii [63]. Calitate pe care Lucian Blaga o recunoaşte *mitului* — mitul fiind o virtuală structură poetică — într-un plan de adîncime al ideii ce rămîne în ea însăşi imagine : „Miturile sunt fără îndoială un produs al imaginaţiei, dar în raport cu realităţile cari le sugerează ele au ceva din evidenţa unor axiome" [64]. „Evidenţa" axiomatică a miturilor, a acestor modalităţi de a sugera anumite realităţi în raportul lor cu imaginaţia care le produce, este planul de adîncime al „totului interior" ce iese la iveală în relaţia ideii cu imaginea, adică „centrul" structurării sensului, pe care poetul îl identifică cu „misterul", un *cogito* ce mocneşte în orice judecată a cunoaşterii umane, vizibil însă mai ales în actul revelaţiei poetice, în „geneza" metaforei.

Pentru dinamismul gîndirii poetice în „viaţa" spiritului pe verticalitatea relaţiei *eidos — eidolon*, dacă am

[63] Jean Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. XX.
[64] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 164.

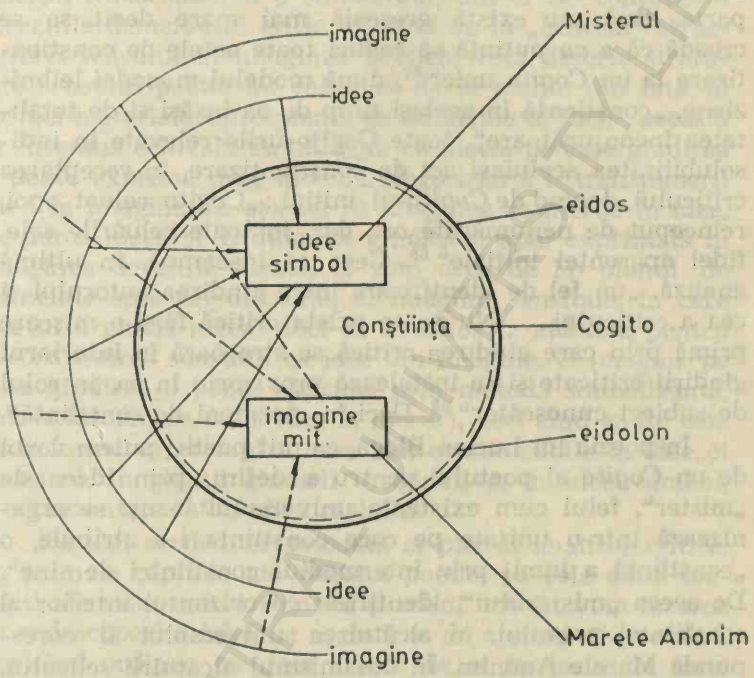
adapta schema făcută de poetul însuși pentru reprezentarea tipurilor de cunoaștere, în care intră planul de profunzime și cel din față al revelării misterului, planuri puse în relație interioară de fenomenul *personanței* în perspectiva transcendenței, a orizontului misterelor, am avea următoarea reprezentare a dialecticii poeticului :



I. Planul de adîncime determină pe cel din față (idee — imagine) :

Este schema metodologică pe care o avem în vedere pentru analizarea operei lui Blaga în structura interioară a sensului poetic, ca strat poetic central, în care el se alcătuiește în seria termenilor : idee, imagine, simbol, mit. *Misterul* și *Marele Anonim* sînt, în adîncimea transcendențelor spiritului, două fețe ale aceluiași *Cogito intențional* al gîndirii poetice : una în planul de adîncime al *ideii*, cealaltă în planul din față al *imaginii*, nu însă

într-un sistem de idei filosofice, ci într-un sistem al ideilor poetice, care rămîn în ele însele imagini. Un „sistem poetic" deci, pus în mișcare de un Centru al „totului" gîndirii poetice, revelatoare a misterului în stratul poetic central, de la idee la imagine, simbol și mit :



II. Planul din față modelează pe cel din adîncime (imagine — simbol — mit) :

Este mișcarea gîndirii poetice pe care și *actul critic* trebuie să o recepteze, printr-o potrivire a conștiinței creatoare a poetului cu conștiința reflectantă a criticului. Ține de modernitatea criticii literare, începînd cu Marcel Raymond și continuînd cu Gaston Bachelard, Gaëtan Picon, Jean-Pierre Richard, Maurice Blanchot, Roland Barthes etc., înțelegerea actului critic drept o „regăsire" a unui *Cogito* al poetului, după această regulă, în formularea lui Georges Poulet : „Ordinea mentală creată de către

scriitor trebuie să devină ordinea mentală păstrată la rîndul său de critic“ [65]. Cogito-ul original al scriitorului, pe care îl regăsește criticul, este „un indicator de progres, un regulator de mișcări, firul Ariadnei găsit în pragul labirintului. Coerența textului literar devine coerența textului critic care îl reia transpunîndu-l“ [66]. Iar, pe de altă parte, dacă „nu există greșeală mai mare decît să se creadă că e cu putință să reduci toate actele de conștientizare la un *Cogito* unic“ [67], după modelul *monadei* leibniziene, „conștientă în același timp de ea însăși și de totalitatea înconjurătoare“, toate Cogito-urile relevate în indisolubilitatea aceluiași act de conștientizare, în receptarea criticului, depind de *Cogito*-ul inițial : „Cogito reluat apoi, reînceput de nenumărate ori, dar, în toate reluările sale, fidel aparenței inițiale“ [68]. Ceea ce înseamnă, în ultimă analiză, „un fel de identificare între gîndirea autorului și cea a criticului ... Nu poate exista critică fără o mișcare primă prin care gîndirea critică se strecoară în interiorul gîndirii criticate și se instalează provizoriu în ea, în rolul de subiect cunoscător“ [69]. Deci în „termeni de conștiință“.

În poezia lui Lucian Blaga, ca mit poetic, putem vorbi de un *Cogito* al poetului pentru a defini, prin ideea de „mister“, felul cum existența universului însuși se organizează într-o unitate pe care conștiința i-o atribuie, o „conștiință a lumii prin intermediul conștiinței de sine“. De aceea „misterului“, identificat cu orizontul interior al conștiinței poetului, în alcătuirea universului îi corespunde Marele Anonim. În dinamismul alcătuirii sensului, în imaginea poetică, în ansamblul de relații create de capacitatea imaginii de a servi drept simbol, după anumite structuri mentale, funcționale, în dinamica imaginarului, actul critic nu va căuta exprimarea „poetică“ a ideii în cuvintele indispensabile pentru a sugera sensul sau sensurile unui simbol într-un oarecare „sistem de idei“, ci „zarea matricială“ a ideii, într-un „sistem poetic“ rezultat

[65] Georges Poulet, *Conștiința critică*, Ed. Univers, 1979, p. 321.
[66] Id., *ibid.*, p. 321.
[67] Id., *ibid.*, p. 321.
[68] Id., *ibid.*, p. 324.
[69] Id., *ibid.*, p. 325.

din implicarea sensului în „eidosul" structural, în cadrul organizării interioare a operei.

Situîndu-ne în acest „centru" al orizontului misterului, considerat orizont al poeziei lui Blaga, în măsura în care imaginea poetică este revelatoare a misterului prin funcția *transcendentă* a simbolului, din el se conturează direcțiile demersului critic. Plecînd de la „centrul" structurării sensului în imaginea poetică, vom descrie straturile sensului poetic nu *coborînd* de la planul din față, al formei materiale, spre planul de adîncime al ideii : aceasta ar însemna echivalarea imaginii cu ideea, pe care gîndirea o poate exprima prin metoda alegorizantă a transpunerii ideii în imagine, în așa fel că imaginea se pierde în idee, de parcă ideea ar fi dinainte gîndită și apoi exprimată în imaginea devenită formă, ci vom *urca* de la planul de adîncime spre cel din față, al imaginii sensibile, în care poetul a gîndit ideea, deci de la *eidos* la *eidolon*, pentru reconstituirea sensului ca idee *din* imagine. O imagine pe care gîndirea o poate exprima prin metoda simbolizantă, într-o întoarcere de la idee la lucruri, deci cînd ea nu este doar forma *exterioară* a unei idei comunicabile în idee, ci încearcă, în planul gîndirii imaginative, în ideea-simbol, o reprezentare *integrală* a realului.

De aici se deduce totodată și planul analizei critice. În primele capitole ale mitului poetic, cu cele două secțiuni ale sale : *mitul modern* și *mitul arhaic*, vom încerca să redescoperim felul de a gîndi și de a simți al poetului, păstrînd ordinea mentală creată de el în jocul de forțe dialectice incluse în propriul său *Cogito*, felul cum se naște acesta în *interiorul* gîndirii poetice, în *atitudinea* în fața lumii, și modelarea lui „pentru" un spirit viu, în *imaginea* despre lume. În ultimul capitol, despre *poezia mitului*, vom încerca să arătăm cum *imaginea*, din planul din față al formei materiale, prescrie limite modelării planului de adîncime al apariției, conținutului spiritual. Analiza tinde astfel să arate, în încheiere, după legătura internă dintre cele două planuri ale „întregului" operei, în mitul poetic, cum anume modelarea materiei sensibile a planului din față este purtătoarea conținutului spiritual al planului de adîncime, descris în capitolele anterioare.

În loc de analiza separată a limbajului poetului, într-un studiu de stilistică formală, vom întreprinde o stilistică a limbajului poetic, pornind de la planul din față al materiei sensibile, pentru redescoperirea sensului unificator al simbolului poetic, care se alcătuiește în „totul interior" al gîndirii poetice : o structură a imaginarului ce pune în evidență imaginile planului din față, considerate părți ale unei unități „originare", ale unui întreg construit în planul de adîncime al apariției, pe funcția *filosofică* a mitului, reintegrat însă în spiritul viu pentru conștiința receptivă a actului critic, în *poezia* mitului.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MITUL POETIC

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A. SECŢIUNEA MITULUI MODERN

MITUL MODERN AL POEZIEI

POEZIA, MISTERUL, MITUL

Lucian Blaga mărturisea, amintindu-şi de fiorii primului contact cu capitala ţării sale întregite, ascultînd întîmplător, în luna mai 1919, pe coridoarele Academiei Române, fragmente din răspunsul lui Ion Bianu la discursul de recepţie al lui Ovid Densusianu : „Ce păcat că n-am sosit cîteva minute mai de vreme, s-aud şi discursul, îmi ziceam. Şi gîndindu-mă astfel, auzii dintr-odată pe orator pronunţîndu-mi numele. Bianu voia să aducă un elogiu şcolii literare a lui Ovid Densusianu, care şi-a dat în sfîrşit roadele. Oricine îşi poate imagina tulburarea tînărului student. El se simţea şi măgulit, dar şi cam surprins de a se vedea amintit în legătură cu numele lui Ovid Densusianu, a cărui faimă de filolog el n-o ignora, dar a cărui poezie nu-i căzuse niciodată sub ochi prin Ardeal... N-am mai ascultat discursul fiindcă mă tot întrebam, cam intrigat de neştiinţa mea : ce legătură o fi între Densusianu şi studentul din Valea Săcaşului ? Academicianul acesta trebuie să o ştie, dacă a spus-o“ [1].

Nedumerirea era şi a celor care încercau să explice poezia lui Blaga prin raportarea ei la mişcarea literară

[1] L. Blaga, *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, „Gîndirea“, 1940, nr. 4, pp. 223—224.

europeană. Încă din anul apariției *Poemelor luminii*, G. Gerota scria despre autorul volumului : „Un poet simbolist în Ardeal e un lucru neașteptat. Îl știam cu o structură sufletească mai sobră, mai virilă, mai robustă. Simbolismul e fructul prea copt al poeziei, ce cade de pe creangă. Pe frații ardeleni îi știam la maturitatea cugetării. Simbolismul e ruperea echilibrului sufletesc în poezie, o accentuare prea dîrză a inteligenței în detrimentul simțirii și voinții. Pe ardeleni îi știam oameni cu neclintit echilibru sufletesc, sănătos, fecund“ [2]. Cu alte cuvinte, Blaga, considerat ca poet simbolist prin noutatea imaginilor și adîncimea cugetării, nu numai că nu putea reprezenta Ardealul, dar nici nu părea el cel sortit să ridice poezia noastră la treapta poeziei universale a epocii.

În parte îndoiala rămînea explicabilă, dacă ținem seama că poetul, format în mediul culturii germane, n-a cunoscut simbolismul direct prin literatura română, în care astfel mai greu urma să se integreze pe drumul deschis de Al. Macedonski, continuat de O. Densusianu, prin contactul cu mișcarea poetică franceză. Dar poezia lui Blaga, deși opusă tradiției literare a Transilvaniei, s-a impus de la început în literatura română, în mod paradoxal, tocmai prin noutatea viziunii poetice, ca semn al unei noi vîrste a poeziei, în concordanță cu tendințele moderne ale culturii europene. Va recunoaște-o el aceasta mai tîrziu, în însemnările sale : „Mă simt foarte ardelean prin toate ale mele ; dar un ardelean la nivel general românesc și oarecum european“ [3]. Și, întrebat despre adeziunea lui la poezia modernă, în special la cea germană, poetul a recunoscut legătura cu expresioniștii germani, dar nu ca exclusivă : „Dacă ar fi să-mi caut simpatiile printre poeții germani contemporani, aș aminti pe G. Trakl, Werfel, Däubler, Rainer Maria Rilke, față de care mă apropie același ritm contemporan, spărgînd granițele vechilor formule de artă către alte orizonturi. Tot așa de bine aș putea fi alături de literatura franceză nouă. Modernismul nu e un fenomen local ci e o caracteristică

[2] G. Gerota, *Poeziile d-lui L. Blaga*, „Sburătorul“ din 1919, nr. 8.

[3] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 194.

a epocii noastre, a ritmului contemporan de viață. În acest concert fiecare poet aduce ceva original" [4].

Îndată după primul război, a apărut în gîndul poeților ideea : Dacă universul real nu este decît o imaginație, un vechi vis pe care l-am lăsat să ia trup, printr-un proces a cărui cheie s-a pierdut, trebuie să se deschidă ferestrele, cu speranța de a pătrunde într-o lume unde libertatea va fi infinită. Prin această deschidere spre universul imaginației este definită „aventura revoltei" în literatura timpului, ca origine a poeziei noi [5]. Poeții citați ca reprezentativi pentru „aventura revoltei", în afara suprarealismului, sînt Leon-Paul Fargue, Pierre-Jean Jouve, Saint-John Perse, care „au smuls aparențelor spiritul pentru a-l angaja în aventuri în care se vede puterea lui de medium, în inima marilor spații libere ale fantasticului modern" [6]. S-ar putea adăuga Otokar Brezina, vizionarul și gînditorul noii umanități a literaturii cehe, considerat de unii un „Gothe al expresionismului". Și s-ar mai putea adăuga, fără rezervă, la același nivel european, Lucian Blaga, poetul „noului stil" în literatura română.

„Aventura revoltei", de care vorbește M. Raymond, este o formă poetică a „aventurii intelectuale", o „criză a intelectului", cum o numește R.-M. Albérès, ca semn al unei rupturi dintre inteligență și realitate în literatura europeană a începutului de secol : „Dacă lumea contemporană, cu știința ei descriptivă și eficace, cu politica ei de generozitate adeseori decăzută, nu dădea universului decît o imagine superficială, nu oferea voinței decît imperative șterse și pînă la urmă puțin categorice, oamenii mai sensibili la schimbările de atmosferă trebuiau să marcheze, în artă și în literatură, dorința de a reveni, după secole de raționalism, la vechiul vis al unei realități misterioase și a unui destin personal ascuns sub aparențe" [7]. O nouă poezie, cu veleități „metafizice", în divorț cu sentimentalitatea, apare odată cu mișcările începutului de veac : expresionismul german, futurismul italian, ultraismul spaniol, suprarealismul. „Noul elan spre adevărul

[4] I. Valerian, *De vorbă cu L. Blaga*, „Viața literară", 1926, nr. 21.

[5] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, p. 275.

[6] M. Raymond, *op. cit.*, pp. 379—399.

[7] R.-M. Albérès, *L'Aventure intelectuelle du XX-e siècle*, pp. 50—51.

străin lumii aparențelor, încercarea de a ieși din cadrele rațiunii, începînd încă înainte de războiul din 1914, va dizolva limbajul poetic tradițional și aventura poetică va înceta de a fi o activitate condusă de om, pentru a deveni o confruntare cu necunoscutul. În acest domeniu, de asemeni, omul va doborî toate zidurile pe care în secolele de umanism le-a ridicat între el și mister, găsindu-se acum față în față cu o lume necunoscută, pe care nici o convenție nu o va mai apăra" [8].

Cum va spune și L. Blaga încă din prima poezie : *eu cu lumina mea sporesc a lumii taină.*

Imaginea este în concordanță cu una din primele cugetări în care poetul se întreba : „Există ceva mai plin de înțeles decît neînțelesul ?" [9] La această întrebare, răspunsul deschide realității un fundal nesfîrșit pentru „sensurile" misterului, inaccesibil cunoașterii raționale, cum se exprimă poetul într-un aforism : „Umbrele seamănă, ce-i drept, cu întunericul, dar sînt fiicele luminii" [10].

Este aici indicată, poetic, prin „umbrele" ce sînt „fiicele luminii", o dialectică a luminii și a întunericului, pe care am definit-o mai întîi în altă parte, după G. Durand, „o anumită *redublare* a lumii", printr-o „răsturnare" a *regimului diurnului* în *regimul nocturnului* [11]. Și, ca să-l citățm în continuare pe G. Durand : „inversiunea" este o „schimbare de regim a imaginarului" printr-un procedeu care „constă în esență din faptul că prin negare se reconstituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul primei negativități" [12]. Lucian Blaga pune această dialectică în alți termeni, comentînd „gîndirea mitică" a lui Goethe : Poetul german reducea diversele culori la simple produse ale celor două elemente ireductibile, lumina și întunericul. „Prin această prezumtivă calitate, ele reamintesc elementele din toate cosmogoniile mitice ale antichității. Imaginea luminii se concretizează dinamic, dobîndind însușiri, puteri și proporții de element în luptă cu alt element al naturii. Imaginea

[8] Id., *ibid.*, p. 87.
[9] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 7.
[10] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 131.
[11] Cf. E. Todoran, *Lumina și poetul*, *Orizont*, 1978, nr. 41.
[12] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 230.

nu se încheagă și nu se însuflețește pînă la „personificare", ca să devină *mitologică*, ea se desenează totuși așa de mult pe un plan de viziune că fără ezitare o putem atribui gîndirii mitice" [13]. Adăugăm, la cele spuse de Blaga, pentru a-i defini propria-i concepție despre „gîndirea mitică" a poeților, că imaginea nu se însuflețește pînă la „personificare", ca să devină *mitologică*, pentru că metaforismul nu este întruchipat substanțial în fenomen, ca mitul viu, care se referă totdeauna la „realități", ci creează o perspectivă semantică deschisă, ce include un simbol al „realității", nu pe baza *realului* ci a *imaginarului*, într-o *imagine mitică*.

Din această perspectivă deschisă a conotațiilor de semnificație dacă privim simbolurile luminii și întunericului, ca imagini poetice, într-o poetică modernă a limbajului, pentru descrierea efectelor de sens produse printr-o deplasare a semantismului nocturn către valorile de luminozitate, observăm, conform unui paradox pe care G. Genette îl explică la unii poeți francezi, că raportul de reciprocă implicație, ca relație foarte strînsă între *zi* și *noapte*, face din lumină și întuneric două contrarii, nu între „referenți" valabilă, ci în limba care dă lucrurilor sensuri [14]. Adaptînd argumentarea pentru explorarea semantismului imaginar al poeziei lui Lucian Blaga, observația ce se impune este că relația dintre cei doi termeni, *lumina* și *întunerecul*, nu lasă nici unuia dintre ei o valoare autonomă, în așa fel că, într-o analiză semiotică riguroasă, relația nu este numai de opoziție, și deci de excludere reciprocă, ci și de includere : în unul din sensurile ei lumina exclude întunericul, iar în celălalt îl cuprinde. Avem deci aici o paradigmă de doi termeni, din care primul, *lumina*, este unul și același lucru cu paradigma, el netrebuind să fie specificat pentru că se înțelege de la sine ; iar cel de-al doilea este termenul marcat, *întunericul*, primul reprezentînd *esențialul* iar celălalt *devierea*, alterarea, și deci *semnificativ* tocmai prin aceasta, în comparație cu primul. Imaginația poetică este mai interesată de *întuneric* decît de *lumină*, pentru că

[13] L. Blaga. *Daimonion*, în *Zări și etape*, p. 224.
[14] Gérard Genette, *Le Jour, la Nuit*, în *Figuri*, Ed. Univers, 1978, pp. 192—212.

atunci cînd poezia compară lumina cu întunericul, comparaţia, implicită într-o metaforă care este „corola de minuni a lumii“, operează după regula metaforei poetice în general, raportînd ce este mai puţin cunoscut la ceea ce este mai cunoscut, ceea ce este mai puţin natural la ceea ce este mai natural, accidentalul la esenţial, deci *întunericul* la *lumină*. Ceea ce înseamnă că întunericul este comparatul, adică subiectul comparaţiei, iar lumina nu este decît comparantul lui, aşadar instrumentul comparaţiei. Şi dacă poetul spune că el cu lumina lui sporeşte şi mai tare taina nopţii, îmbogăţind *întunecata* zare cu largi fiori de sfînt *mister*, negarea negaţiei poate fi afirmaţie, „noaptea nopţii poate fi zi“. Şi, cum ar spune G. Genette, „a proslăvi noaptea înseamnă aproape cu necesitate a contesta ziua — şi această referinţă inevitabilă este un omagiu involuntar adus supremaţiei pe care am vrea să o contestăm“ [15]. Noaptea nu este decît *celălaltul* zilei, reversul ei, astfel că „valorizarea poetică a nopţii este resimţită ca o reacţie, ca o contravalorizare“. Şi contravalorizarea împinsă cît mai departe cu putinţă se realizează prin ceea ce R. Jakobson numeşte proiectarea principiului de echivalenţă al paradigmaticului pe lanţul sintagmatic. Şi metafora astfel este încărcată de sens, pe treptele stratului poetic central, în seria de termeni : Imagine, metaforă, simbol, mit, — dacă avem în vedere că mitul, cum susţine Mircea Eliade, este o modalitate de *semnificare*, cu funcţie ontologică, în tendinţele omului culturii tradiţionale de a deveni arhetipal şi paradigmatic [16]. Şi pentru acest *sens* pe care substanţa mitică a imaginii poetice îl comunică, descoperim aici o tehnică poetică pe care Gaston Bachelard o numea „dinamizarea arhetipurilor“ : bazată pe capacitatea de „imaginare“ existentă în fiecare lucru, ea face ca lucrurile să nu fie ceea ce sînt ci ceea ce ele devin în imagini, într-un simbolism poetic a cărui geneză ţine de poziţia omului în cosmos, de necesitatea lui de a dezvălui modalităţile cele mai secrete ale finţei [17].

În această dinamizare a arhetipurilor, ca tehnică poetică, pentru o extindere semiotică în capacitatea de „ima-

[15] G. Genette, *op. cit.*, p. 197.
[16] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*. Gallimard, 1969, p. 48.
[17] Gaston Bachelard, *L'Eau et le rêve*, 1942, p. 161.

B.C.U. „M. EM... AŞI
LITERA...

ginare" a lucrurilor prin substanța mitică a imaginii, în simbolismul ei cel mai profund, care merge pînă la structura mitică a metaforei, în poezia lui Blaga *noaptea* este *mama* zilei, a zilei care „iese" din întuneric, legătura între noapte și zi făcîndu-o, ca în dialectica spontană a miturilor arhaice ale naturii și vegetației, *iubirea :*

și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Lumea fiind concepută în „totalitatea" ei ca un „mister", care izbucnește în toate făpturile, precum în imaginea mitică un zeu ascuns, spre luminile vieții, pămîntul este în imaginea poetică un „element", o forță a germinației universale, din care se desprinde „corola de minuni a lumii", ca un sens al „totului" identificat cu „misterul". Prin includerea întunericului în lumină, după dialectica opușilor în imaginea „totalizării" existenței, proprie gîndirii mitice, în relația de reciprocă implicație între cei doi termeni ai metaforei se realizează o „ultimă" echivalență conceptuală în conotațiile de semnificații ale simbolului poetic pe lanțul sintagmatic, care urcă pînă la structura mitică a imaginii, după motivarea repetată a poetului :

Căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Așa se conturează, prin deviația semantismului nocturn către valorile de luminozitate ceea ce, în baza poeticii moderne, s-ar numi *izotopia* semantismului luminos, confundarea nopții luminoase, în vraja razelor albe de lună, cu bolta nocturnă, cu firmamentul, în care noaptea își află deplinul adevăr semantic, în „unirea fericită a semnificantului cu semnificatul", după terminologia lui G. Genette [18], într-un discurs poetic în care universul însuși este „corola de minuni a lumii". Într-un astfel de discurs poetic, și pentru Blaga, în formele simbolice de organizare a arhetipurilor, imaginea poetică devine „mit"

[18] G. Genette, *op. cit.*, p. 208.

poetic : „Corola de minuni a lumii", pe care mintea poetului, în intelectulizarea emoției, nu o strivește, suprimînd vraja „nepătrunsului ascuns", ci o îmbogățește cu înțelesuri și mai mari. Se realizează astfel, într-un întreg complex intelectual și emoțional, unificarea mai multor idei disparate într-un „tot", cuprins în sentimentul *unității* lumii, cu largi fiori de sfînt *mister*.

Poetul, printr-un mod de comunicare „intersubiectivă" caută în „inima" sa, în sentimentul „unității" lumii, o ultimă taină a „totalizării" ei în revelarea misterului ce ascunde ea însăși o ultimă taină. Prin simbolul „luminii de lună", care mărește „misterul" lumii în „corespondențele" infinite dintre lucruri, imaginea exprimă o anumită „iraționalitate" implicată în orice reprezentare poetică a realității, dar și o anumită structură modernă a poeziei : „neînțelesul", ca unitate ascunsă a lumii, comparat cu „lumina lunii", este un fel de „trans-imanență", exprimată simbolic prin „penumbră", care dă lucrurilor cufundate în întuneric adevărata lor lumină. Cu nealterată spontaneitate Natura își ascultă zvonurile misterioase, o „revelație a misterului" întreținută de modelul gîndirii mitice în mișcarea creatoare a imaginației poetice. Gîndirea prin imagini, revelatoare a misterului, a deschis expresia artistică într-o viguroasă expansiune a spiritului, pentru a-i da un trup într-un proces complex de fabulație poetică, ale cărei sensuri „trans-semnificative" se regăsesc în structura mitică a imaginii poetice, ca *mit modern al poeziei*.

Prin „mitul modern al poeziei", Marcel Raymond, în studiul lui *De la Baudelaire la suprarealism*, înțelegea o anumită stare interioară pe care o exprimă simbolurile în limbajul poetic, în așa fel că se creează impresia unei esențe incerte, nesesizabile, prin presimțirea și surprinderea unei realități în forma clar-obscură a gîndirii : „Totul se petrece, am spune, ca și cum această realitate ar fi un spirit absolut în care s-ar resorbi fenomenele lumii exterioare și lumii interioare, omul aflîndu-se atît în una, cît și în cealaltă, exact în punctele lor de interferență, iar poetul avînd misiunea de a depăși acest dualism, sau cel puțin de a se strădui să-l depășească, cultivînd în el însuși sentimentul identității între interior și exterior, al «corespondenței» lor, al transformării lor finale într-o «tenebroasă și profundă unitate». [...] Să nu-

mim sensibilitate metafizică darul poetului de a simți în mod spontan lucrurile, nu potrivit raporturilor pe care logica le stabilește între ele, ci potrivit esenței lor și analogiilor spirituale care se dezvăluie imaginației — și sensibilitate metapsihică (dacă ne e îngăduit acest cuvînt) puterea de a presimți cu ajutorul unor antene misterioase evenimentele ce se înfiripă în străfundul spiritului, dincolo de gîndirea conștientă și chiar de formele superioare ale vieții afective. Definiția pe care Brunetière a dat-o odinioară poeziei nu și-a căpătat sensul deplin decît în zilele noastre : o metafizică ce se adresează inimii și se exprimă prin imagini“ [19].

Avem dat aici cadrul relației dintre gîndire și limbaj în poezia modernă, după convingerea poeților că vorbele lor spun mai mult decît ele par a spune, într-un univers imaginar, pe care l-am putea crede real, ca și cum „absolutul s-a încarnat în opera lor“, după expresia lui M. Raymond, sarcina poetului fiind „să tulbure omul, să-l descumpănească în fața universului și a propriei sale vieți, să-l pună în contact permanent cu iraționalul“ [20]. Să numim, pentru Lucian Blaga, acest irațional, *mister*, ca univers al poeziei sale, ce se deschide spre „ființa inexprimabilă“, în direcția tendinței gnoseologice sau „revelatoare“ a metaforei poetice, ce descoperă în întunericul tot mai adînc și în tăcere un „orizont“ propriu ființei umane. Modul spontan de a simți lucrurile, nu potrivit spiritului logic, ci analogiilor spirituale dezvăluite de imaginație, este o dialectică a cuvîntului și a tăcerii, în sentimentul unei „prezențe“ a lumii, tăcută și misterioasă. Ca poet modern el aspiră la o cunoaștere în comunicarea cu universul, pentru a pătrunde în miezul naturii lucrurilor, ca mod de participare la tot. Prin substratul mitic al imaginii sale, comunicată prin simbolurile limbajului, el nu e raportabil la un anumit model, și nici nu se poate încadra într-un singur curent, cu atît mai puțin unei mode poetice, chiar dacă ea ține de natura modernismului, ci la o anumită *structură mitică* a poeziei moderne, prin care poate fi luată în considerare, în aspectele unor coincidențe, „marea poezie“ europeană, citată de el însuși ca

[19] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, pp. 404—407.

[20] Id., *ibid.*, p. 406.

fiind expresia unei „sensibilități metafizice", a lui Goethe, Hölderlin, St. George, Rilke, așadar a „clasicilor" modernismului.

O motivare a substituirii *mitului viu* cu *mitul poetic*, după definiția poeziei moderne ca „metafizică ce se adresează inimii și se exprimă prin imagini", are în vedere o astfel de *structură* a imaginii, ca mijloc de a exprima „curbele conținute de cele mai vagi miraje ale gîndirii", ca să folosim tot exprimarea lui M. Raymond. Mitul arhaic însemna în conștiința omului primitiv „prezența totală" a ceea ce el reprezenta în imagine, cu funcția ei simbolică, din teama lui de a nu putea pătrunde în alt fel necunoscutul, „etern" pentru el, inaccesibil în înfățișările lui *reale*, justificînd *riturile*, pentru „participare" la ele, întrucît în gîndirea lui concretă „realul", cu valoarea „absolutului", rămînea totdeauna „dincolo" de imagine, revelat doar ca „semnificație" în simbolurile „realului".

În spiritul „Științei noi" a lui G.-B. Vico, admițînd observația lui Gillo Dorfles cu privire la caracterul simbolic și metaforic al limbajului poetic și mitic, că mitul este o „metaforă istorică" iar metafora un „mit lingvistic", metaforei construită pe gîndirea prin imagini, proprie mitului, îi recunoaștem o anumită eficacitate gnoseologică, o cunoaștere pre- sau meta-rațională, care permite artei „un mod de comunicare intersubiectivă", deosebită de cea abstractă științifică: „Omul se identifică cu lumea și cu lucrurile tocmai din cauză că nu le înțelege în mod rațional, ci, am putea spune, le sesizează imagistic" [21]. Este ceea ce se menține și în estetica contemporană, mai ales în „noua critică" anglo-americană, în considerații despre „simboluri ale sentimentului nostru", simboluri ce se apropie de cele ale mitului, ale ritului, și prin urmare tocmai de gîndirea imagistică spre care se îndrepta și cercetarea lui G.-B. Vico. „Arta este în mod necesar unul din primele instrumente ale oricărui limbaj mitic, tot așa cum metafora este instrumentul lingvistic ce participă mai ușor la orice calitate mito-poetică din clipa constituirii sale" [22] susține G. Dorfles, continuîndu-l pe Vico. O constată aceasta, în aceeași viziune vichiană, și Lucian Blaga, vorbind despre revelarea sensibilă a „misterului" în ființa

[21] Gillo Dorfles, *Estetica mitului*, Ed. Univers, 1975, p. 31.
[22] G. Dorfles, *Estetica mitului*, pp. 34—35.

artei [23], într-o teorie pe care o integra în propriul său sistem filosofic : „Cert, opera de artă are, prin structura sa, un caracter metaforic în raport cu un mister, la care se referă". Iar dintre formele plăsmuitoare ale artei, care pornește de la „semnele" sensibile ale unor mistere și trece la revelarea acestora prin viziuni sau prin schematisme imaginar-intelectuale [24], *mitul*, ca formă de revelare a misterului, este plăsmuirea cea mai apropiată de ființa artei, întrucît miturile, îmbibate fiind de mister, „au fost simțite totdeauna ca un fel de revelări care ele însile ascund o ultimă taină" [25]. De unde și explicația revelării mitice : „Pornind de la analogii infime de aspect, spiritul mitologic clădește excesiv, maximumuri analogice totalitare. Spiritul mitologic, pornind de la oarecare analogie, nu mai e în stare să facă alt pas constructiv decît în sensul unui plus analogic involt, în sensul unui postulat excesiv" [26]. Sau, să citäm din nou explicația dintr-o însemnare postumă : „Miturile sînt fără îndoială un produs al imaginației, dar, în raport cu realitățile care le sugerează, ele au ceva din evidența unor axiome" [27]. Poetul are în vedere, în această axiomatizare a imaginii mitice, miturile de mare anvergură, asupra cărora spiritul uman s-a fixat în perioadele arhaice ale umanității, ca fiind chemate să reveleze „trans-semnificații" aparținînd unui „orizont metafizic" [28]. Dar observația, pentru definirea „metaforicului" ca revelare a „misterului", este valabilă în general pentru *metafora mitică*. După cum în gîndirea arhaică în orice mit s-a instalat parcă un *oracol*, „misterul" ca viziune poetică este „oracolul" imaginii poetice, revelatoare a unei trans-semnificații, o „disimulare" a unor sensuri ce țin locul unei realități într-un maximum analogic totalitar. Cheia acestuia, pentru omul modern pierdută în geneza miturilor din timpurile arhaice, la anumiți poeți, cei care, după Blaga, „știu să asculte zvonurile misterioase ale Naturii" [29], se regăsește în structura mitică

[23] L. Blaga, *Artă și valoare*, *Trilogia valorilor*, p. 601.
[24] Id., *ibid.*, p. 598.
[25] L. Blaga, *Geneza metaforei*, *Trilogia culturii*, p. 387.
[26] Id., *ibid.*, p. 381.
[27] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 194.
[28] L. Blaga, *Artă și valoare*, *Trilogia valorilor*, p. 389.
[29] L. Blaga, *Daimonion*, *Zări și etape*, p. 224.

a imaginii poetice, ca într-o „nouă geneză", a unui „nou univers".

În primele aprecieri sintetice ale poemelor lui Lucian Blaga, cum a fost cea a lui E. Lovinescu [30], era derutantă structura mitică a metaforei, construită din același fel de material ca și imaginile cu semnificație logică, dar, asemeni miturilor trans-semnificative, sînt mai învoalte, impunător dezvoltate. Pe de altă parte, plecînd de la substanța acestei metafore, criticii literari, încă din primele exegeze sistematice ale operei poetului, au recunoscut „misterul" ca o „substanță" a poeziei lui Blaga [31]. Și tot așa o prezenta, pentru prima dată pentru străini, Basil Munteanu, într-o revistă a timpului [32]. Aprecierea era menținută și în panorama literaturii române : „O poezie cosmică : fiecare gest al poetului se repercutează în infinit și trezește ecourile altei lumi... În universul său „fenomenul originar" ocupă un loc important. Poetul este obsedat de imaginea lucrurilor în stare pură. El ajunge să viseze „lumina primară", cea care a luminat neantul în prima zi a creației. În filonul stărilor sufletești, el discerne senzația primitivă, cea care emană din obiect. Totdeauna el dă impresia că merge la sursa însăși a sentimentelor și a cunoștințelor, acolo unde acestea n-au suferit alterarea pe care memoria și viața le-au aplicat-o după aceea. Despoiate de anumite forme și proiectate în lumina absolutului, peisajele sale, atmosferele sale, experiențele sale, primesc un astfel de accent de adevăr încît ele par stranii și halucinante. De fapt, orice poezie de Blaga se situează la granița transcendentului și a sensibilului [...] Vedem pe poet, ca în *La cumpăna apelor*, contemplînd din înălțimea unei culmi cele două versante care se cufundă, unul în lumea empirică a culorilor și a volumelor, altul în abisul prăpăstios al lucrurilor inefabile. Această conștiință de a aparține la două lumi, acest sentiment de a se ține în echilibru instabil la limita teorică a vizibilului și a inteligibilului, dau metaforelor lui Blaga încărcate de contopirea celor două lumi în unitatea mitului, un sens intens și turburător [...] Sîntem foarte

[30] E. Lovinescu, *Critice* VII, 1.

[31] T. Vianu, *L. Blaga*, „Gîndirea", 1955 ; O. Șuluțiu, *Substanța poeziei lui L. Blaga*, *Gîndirea*, 1940, nr. 8.

[32] *L. Blaga, métaphisicien et poète du mystère*, în *L'Europe Centrale*, X, 1933.

aproape de miracole, în climatul unde ele nasc și trăiesc viața lor divină sub formă de „mistere". Același mister în totalitatea lucrurilor, care formează obiectul metafizicii poetului : nu misterul inform și tenebros pe care lirismul din orice timp l-a evocat : ci misterul datorat unei personalități active, ale cărei fenomene, prin aparențele lor tulburătoare, ascund adevăratul sens. În acest fel Blaga excelează în a-l căuta dincolo de semne și el cultivă misterul cu pricepere, cum se cultivă florile unui alt climat, pe care un vînt ajunge să le ofilească" [33]. Este ideea, poetică în esența ei dar apărată de Blaga cu argumentele teoriei cunoașterii, din care el va face baza explicării ontologice a artei, integrată în sistemul filosofiei lui : „Mitul ca metaforă revelatorie, invoaltă și stilistic structurată, apare în ordinea destinului nostru creator" [34] — destin în care geneza metaforei coincide cu geneza omului, iar cultura omului este rezultatul revelării metaforice a „orizontului misterului" specific modului existențial uman.

MODERNISMUL ȘI STRUCTURA POETICULUI

Lucian Blaga apărea, în primele versuri, cu deosebire reflexiv în imaginile sale, de unde și rezervele față de posibilitatea lui de a reînnoi poezia română, cu motivarea că gîndirea rece nu face substanța adevăratei poezii. Este argumentul lui E. Lovinescu, căruia simbolismul poetului îi părea că se circumscrie într-o arie valorică destul de limitată, simplificatoare, a modernismului : „nota caracteristică a epocii noastre este insuficiența lirică", în urma „intelectualizării emoției" într-un proces căruia i s-a dat numele de „decadență", și căruia, prin legăturile evidente cu epoca, este posibil să i se spună „modernism". Intelectualizarea emoției este un proces firesc al artei moderne, fiind cerută de necesitățile noastre spirituale, dar

[33] Basil Munteano, *Panorama de la littérature roumaine*, Ed. Sagittaire, Paris, 1938, pp. 300—302.
[34] L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 401.

primejdia este ca sub masca intelectualizării să nu se ascundă insuficiența sau chiar neexistența emoției, cum după E. Lovinescu este cazul lui Blaga : „Poetul nu cunoaște stări sufletești complexe și intense și, cu oarecari excepții, aproape nu cunoaște nici emoția. Se mărginește numai la senzație frenetică, dionisiacă, nietzscheeană, adică la cel mai primar element al jocului psihic. Reducerea la senzație a emoției e unul din caracterele poeziei moderne dar la nimeni nu e atît de vizibil și nu se poate studia mai lesne ca la Blaga. În această reducere vedem tocmai insuficiența lirismului modern, în care fascicolul stărilor sufletești complexe se rezolvă în sentimente disparate și, printr-o descompunere împinsă pînă la pulverizare, sentimentele se rezolvă la rîndul lor în senzații. Bătrîna inimă umană nu mai reacționează ; pare un crater stins. În loc de a vibra, se lasă într-o contemplație extatică ; materialul senzațional se transformă în uzina creerului în material intelectual. Poezia e silită să se mărginească la aportul netransformat al simțurilor ; retina sau timpul țin locul bătăii inimii ostenite“ [35].

Modernismul lui Blaga, după același critic, nu constă în calitatea intelectuală a emoției și nici în procedeul intelectual al obiectivării sentimentelor prin simboluri, ci în cu totul altceva : „Din pricina evidenții caracterului dominant, la d. L. Blaga procedeul simplificării e relativ ușor : calitativ, lirismul său nu se naște din emoție ci din senzație, iar ca expresie poezia sa se limitează la procedeul aproape unic al comparației“ [36]. Și schemele acestei expresii, mai precizează criticul, sînt extrem de simple : o comparație din care unul din termeni e din lumea fizică, iar celălalt, de obicei, din viața interioară, care în limbajul prozei ar fi : „După cum lumina lunii mărește misterul lumii, tot așa și eu cu lumina minții mele sporesc taina lumii, nu o desvelesc“ (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) ; „După cum din mugurii amari ies florile pline de nectar, tot așa din amarul patimilor mele iese bucuria vieții“ (*Mugurii*) ; „Înțelepciunea veche ne vorbește de un văl ce ascunde natura — părul tău trecut peste ochii mei este vălul Maiei“ (*Din părul tău*) ; „După cum Veșnicul se presimte în bezna naturii, tot așa îți presimt și eu, iubito,

[35] E. Lovinescu, *Lucian Blaga, Critice*, VII, pp. 137—138.
[36] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 137.

buzele în întuneric" (*Veșnicul*). Sau stabilirea unui raport de asemănare între doi termeni din lumi diferite e iarăși un proces intelectual, deoarece, fără a avea puterea de abstracție a metaforei, reprezintă totuși o sforțare de caracterizare prin asociere, pe calea regresivă a efortului intelectual putîndu-se coborî, întrucît impresionismul modern cunoaște și simpla transcripție a senzației, a cărei valoare depinde de natura impresiei. Poezia lui Blaga cunoaște și impresionismul exterior limitat la o imagine de ordin fizic, dar se coboară și în suflet pentru a fixa atitudinea momentană : „Ochii tăi sunt așa de negri încît îmi pare că din ei a izvorît noaptea ce acopere întreg pămîntul" (*Izvorul nopții*). În alte poeme poetul trece de la aspecte obiective la aspecte sufletești : În *Gorunul* liniștea gustată sub ramurile copacului e solia liniștii anticipate a sicriului ce i se va ciopli din lemnul lui. Așadar, reducerea emoției intelectuale la factorul elementar al senzației este una din trăsăturile liricei contemporane și în acest fel este Blaga un poet al senzației, lirismul lui fiind insuficient, avînd această cauză, după părerea lui E. Lovinescu. Și, în contradicție cu propria sa demonstrație anterioară cu privire la comparația ca procedeu aproape unic al expresiei poetice, criticul adaugă că „adevărata lui originalitate nu stă în faptul de a ne fi dat poezia senzației, a cărei origine merge pînă la Macedonski, ci de a fi fost un creator de imagini integrale" [37]. Și tocmai aceasta ar fi fost necesar să se demonstreze, dar concluzia cu privire la transpunerea senzației în element intelectual este a primei constatări : „Valoarea imaginii în proza poetică este neîndoioasă. Semnificativ pentru opera lui Blaga nu este însă întrebuințarea ei ca un element util, ci ca un scop în sine. Cele mai multe din poemele lui nu sînt decît imagini cizelate și prețios încadrate ; în loc de a le însera într-o complexă alcătuire poetică, Blaga le desprinde și le prezintă separat ; sclipirile lor nu pot însă înlocui flacăra absentă. Opera lui Blaga pare astfel o cale lactee de pulbere poetică fără a constitui o poezie organică" [38].

Aprecierea aceasta a rămas valabilă multă vreme în literatura noastră, datorită autorității criticului, deși ea nu era întemeiată ca definire a specificului poeziei lui

[37] Id., *ibid.*, p. 143.
[38] Id., *ibid.*, p. 143.

Blaga, chiar de la apariția primului volum de versuri. Foarte adevărat este că un mare merit al simbolismului a fost „de a fi operat fuziunea subiectivului în obiectiv, de a fi creat alături de noi o lume de simboluri însuflețite numai de acțiunea noastră sufletească“ [39], dar greu este de admis cum, plecînd de aici, modernismul poeziei lui Blaga s-ar reduce la procedeul obiectivării sentimentelor, nu prin simboluri, ci printr-o descompunere a complexității lor în formele elementare ale senzațiilor, care nu mai pot comunica adevărate emoții. Și nici intelectualizarea emoției nu duce expresia poetică pînă la „insuficiența lirică“, dacă ținem seama că poezia simbolistă captează „esența“ analogiilor implicate în virtuțile poetice ale simbolului. Pentru simboliști „funcțiunea tehnică a simbolului este dublă : ea este de la început o funcțiune de *aluzie* și apoi o funcție de *prelungire* ; expresia imaginată, născută din senzație sau din impresie, din alegorie sau din mit, din vis sau din legendă, produce prin aluzie universul întreg al senzației și al impresiei, al alegoriei și al mitului, al visului și al legendei : opera poetică este constituită prin sunete, cuvinte, ritmuri, muzică, aceea care construiește, după o metodă spontană și totodată concertată, — o «simfonie» mai mult sau mai puțin complexă de imagini aluzive și fecunde, fecunditatea lor, eficacitatea lor fiind rezultatul geniului poetului“ [40].

În *Principii ale criticii literare*, I. A. Richards spune că „întotdeauna s-a atribuit prea multă importanță calităților senzoriale ale imaginilor. Ceea ce dă forță unei imagini nu este atît vioiciunea ei ca imagine cît caracterul ei de fenomen mintal legat într-un mod specific de senzație“ [41]. De aici plecînd, vom vedea și în ce fel intelectualizarea emoției în poezia modernă nu este numaidecît semnul unei insuficiențe a lirismului. „Poezia adevărată nu țîșnește din senzație, dar e necesar ca senzația să fi inundat tărîmurile obscure ale memoriei. E necesar ca ființa întreagă, în comunicare cu tot universul, să participe la elaborarea firească a celei mai neîntrerupte, în aparență, poezii“, afirmă M. Raymond, căci, motivează

[39] Id., *ibid.*,

[40] Henri Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire*, Libr. Colin, Paris, 1965, p. 44.

[41] I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, Ed. Univers, 1974, p. 126.

criticul : „A trecut vremea cînd Goethe îi lăuda, în fața lui Eckermann, pe romanticii francezi pentru că nu s-au îndepărtat de natură, cum au făcut romanticii germani. Simboliștii și în special suprarealiștii au distrus echilibrul dintre lumea interioară și lumea exterioară în favoarea celei dintîi“ [42].

Motivarea filosofică o explicăm prin *analogia* înțeleasă ca funcție a cunoașterii, pusă în relație cu *simbolul*, în gîndirea poetică. Senzația, constată H. Höffding, este determinată de la început, în calitate ca și în intensitate, de raportul dintre senzațiile simultane sau imediat precedente. Ceea ce înseamnă că nu numai diferențele ci și similitudinile sînt simțite în imaginile senzoriale, care fac trecerea între percepția sensibilă și reflecție : Memoria și imaginația oferă, ca și în percepția sensibilă, o analogie cu felul în care reflecția încearcă să stabilească o relație între obiectele date, dar care nu va putea niciodată să distrugă toate elementele conținute în imaginea intuitivă și să le reunească într-o nouă formă, care este judecata [43]. În istoria spiritului uman, constată același autor, spre deosebire de conștiința științifică, bazată pe analogiile involuntare, soluția poetică se bazează pe analogiile intenționale, în sensul că percepția imediată a unui obiect poate să declanșeze o necesitate tot atît de imediată de a exprima obiectul într-o imagine sau într-un cuvînt. Și prin aceasta se relevă valoarea sa, ca și cum am trăi în interiorul obiectului însuși, pe care în ordinea conceptelor nici o știință nu o poate epuiza. Așa devine obiectul individual un *simbol*. Conceptele de *simbol* și *analogie*, corelative și exprimînd o relație reciprocă, s-au format de la reflecția critică, întrucît diferența între *parte* și *tot*, între *semn* și *desemnat*, prin care imaginea devine *simbolică*, n-a fost simțită de la început [44], ea trebuind să fie căutată, bazată deci pe o analogie intențională. Și se poate întîmpla, spune Höffding, ca mișcarea sufletului provocată de apariția simbolului să fie atît de puternică, încît un singur simbol nu ajunge pentru a-i da satisfacție, ci este evocată o serie întreagă de simboluri, și aceasta nu printr-un raport intern și logic al părților, ci printr-o miș-

[42] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, p. 412.
[43] Harald Höffding, *Le Concept de l'analogie*, Paris, Ed. Vrin, 1931, pp. 74—75.
[44] Id., *ibid.*, p. 40.

care psihică subiacentă tuturor părților, și care condiționează continuitatea și unește părțile, adică un sentiment din care provin imaginile și comparațiile, analogii reciproce adecvate interiorității cu care sufletul îmbrățișează și reține obiectul și valoarea lui într-o expresie de totalitate, în care constă geneza imaginii poetice [45].

Ipoteza lui H. Höffding, care merge pînă la geneza *mitică* a imaginii poetice, este confirmată de studiile contemporane de semiotică. Orice fenomen semiotic, spune Bertil Malmberg, este totdeauna o „trimitere" : ceea ce apare trimite la ceea ce nu apare, prezentul la absent, perceptibilul la inteligibil. Simbolul exprimă trimiterea motivată iar semnul trimiterea arbitrară, motivarea și arbitrarul apărînd în limbă totdeauna relative și nu exclusive [46] : semnul este cu atît mai motivat cu cît este mai mare asemănarea dintre semnificantul lui și lucrul sau reacția senzorială și afectivă față de lucrul la care se referă, și este cu atît mai arbitrar cu cît această asemănare este mai vagă [47]. Ceea ce înseamnă că motivația simbolului depinde nu numai de previzibilitatea legăturii dintre semnificant și referent, ca motivație naturală, senzorială, între semn și referent, ci și dintre semnificant și semnificație, ca motivație intelectuală, culturală sau artistică, în așa fel că pe măsura conceptualizării gîndirii, ca trimitere de la simbol la semn, vorbirea încearcă să recupereze motivarea pierdută a semnificantului ; ceea ce în gîndirea poetică însemnează o remotivare artistică a simbolului, printr-o apropiere mai mare între semnificant și semnificație, pe care *simbolul* o avea în *geneza mitică* a imaginii.

În arta simbolică a epocilor mai vechi, în care Werner Hofmann descoperă fundamentele artei moderne, pentru artistul ce caută prin percepția senzorială „altceva", vrînd să cunoască ceva ascuns, fiecare dat al percepției avea o dimensiune suplimentară, și pe baza acesteia el nu vrea să creeze imagini percepute, ci imagini reprezentate. El tinde să instaureze simboluri și să creeze

[45] Id., *ibid.*, pp. 146—147.
[46] Bertil Malmberg. *Signes et symboles*, Paris, Picand, 1977, p. 126.
[47] Id., *ibid.*, p. 247.

configurații iar nevoia de simboluri îl determină să acorde puțină importanță relațiilor date în lumea perceptibilă [48]. Și în acest fel este arta simbolică o „totalitate" spirituală, în cuprinsul căreia obiectele nu se mișcă în spațiile date prin experiență ci în sistemele unor dimensiuni spirituale, imaginare, în fața cărora măsura dată de experiență simțurilor, în senzații, nu mai este suficientă. Căci, ca și gîndirea mitică arhaică, gîndirea poetică, în loc de a reda rezultatele percepției, face posibilă înlănțuirea unor reprezentări „unificatoare", prin suprapunerea senzorialului, a concretului, cu spiritualul, cu abstractul.

În poezia modernă „intelectualizarea" emoției, în direcția opusă romantismului, deși continuatoare a ei, „dincolo de romantism", nu înseamnă tendința intelectuală spre abstracție, spre ideile generale care constituie obiectul filosofiei, și nici „poetizare" a cunoașterii, ci gust artistic pentru *unitatea* lucrurilor într-un univers țesut din simboluri, gust pentru realitatea privită în perspectiva ei, proiectată pe un fundal arhitectonic anume construit, în care figurile nu apar într-o schemă a *realității*, ci într-o schemă a *spiritului*, ordonatoare a realității în revelarea unității ei profunde ; ceea ce pentru poetul modern este o transfigurare a vieții cu sentimentul reintegrării lumii într-o unitate de care el ia cunoștință printr-o aventură fructuoasă, percepînd o nouă relație între puterile reale ale limbajului, ca expresie a interiorității sufletului, și prin simbol, ca imagine a lumii exterioare. Simbolismul va săvîrși această relație prin aprofundarea lirismului care va sfîrși prin a deveni muzica spontană a sufletului latent. Sentimentul nuanțelor însoțește această aprofundare și-l obligă pe poet să modifice limbajul, pentru a concepe în alt fel semnele verbale, ca putînd exprima inexprimabilul, sau mai exact pentru a nu exprima exprimabilul, în *poezia* adevărată.

Baudelaire este poetul care, dincolo de experiența romantică, a legat cauza poeziei de aceea a omului angajat deplin în aventura poetică, dar cerînd în același timp poeziei soluția propriilor sale conflicte și accesul la o lume adevărată. Simbolul devine pentru poetul modern o legătură între toate manifestările unui principiu unic, poezia

[48] W. Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, 1977, I. pp. 109—110.

trebuind să producă, cum spunea Baudelaire, impresia profundă a corespondenţelor intime care pot exista între om şi natură, raporturile secrete între sensibil şi inteligibil ; altfel spus, să atingă *esenţele*, ale căror manifestări se joacă la suprafaţa lucrurilor. Simbolul va trebui, datorită imaginaţiei creatoare, să permită poetului „de a realiza infinitul în finit, să obţină această stare căreia extazul îi dă nostalgia, pe scurt, de a vedea, în corp şi în materie, deodată definită şi simbolizată, realitatea spirituală“ [49]. Şi astfel, spre sfîrşitul secolului trecut simbolismul era înţeles ca o pătrundere a subiectivului în obiectiv, poezia fiind, cum Saint-Pol-Roux o definea, „arta perfectă, în care, printr-o vecinătate stranie, aproape pare a se spiritualiza materia şi a se materializa ideea“ [50].

Aşa înţelegînd geneza imaginii în gîndirea poetică, ne explicăm totodată de ce în poezia lui Blaga, ca poezie modernă, intelectualizarea emoţiei, avînd ca punct de plecare senzaţia, nu este o cauză a insuficienţei lirismului, ca şi cum lirismul lui s-ar naşte nu din emoţie ci din senzaţie, printr-o limitare a expresiei la procedeul comparaţiei. Cînd poetul spune, în *Linişte* :

> *Atîta* linişte-*i în jur de-mi pare că* aud
> *cum se* izbesc *de geamuri razele de lună* —

evident că nu este vorba doar de o „senzaţie“, ci de o înlănţuire de reprezentări în care relaţiile date de lumea sensibilă tind spre modalităţi specific simbolice : *izbirea* razelor de lună în geamuri este o metaforă a „tăcerii“, concepută nu ca o reprezentare materială, ci pur imaginară, pe baza unui complex intelectual care „unifică“ liniştea cu razele de lună, adică un element interior cu unul exterior, în aşa fel că ultimul termen devine un simbol al celui dintîi, mintal compus, prin posibilitatea intelectului de a asocia termenii cei mai îndepărtaţi. Şi, ca urmare a întretăierii diferitelor nivele de semnificaţie, suprapuneri ale materialului cu imaterialul, ce face posibilă înlănţuirea unor reprezentări ca imagini ale gîndirii

[49] Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Libr. Nizet, p. 76.

[50] G. Lote, *La Poétique du Symbolisme*, „Revue des Cours et Conférences“, 1934, nr. 10.

poetice, elementul senzorial din lumea reală, ca bază a comparației, devine o trimitere către un alt tărîm :

O, cine știe — suflete-n ce piept îți vei cînta
și tu odată peste veacuri
pe coarde dulci de liniște,
pe harfă de-ntuneric — dorul sugrumat
și frînta bucurie de viață ? Cine știe ? Cine știe ?

Am putea numi *metaforă suprapusă,* sau *izotopică,* specifică poeziei moderne, ca impresie profundă a corespondențelor, această substituire de termeni în care primul plan al semnificațiilor este metafora celui de al doilea. Pentru raporturile între sensibil și inteligibil, ea evocă o întreagă serie de simboluri, ca mișcare a sufletului în care un singur simbol nu ajunge pentru a-i da satisfacție. Ca relație între semnificant și semnificat, de la termenul sensibil plecînd spre cel spiritual, în metafora suprapusă, elementul de suprafață, senzorialul, devine semnificativ în atingere cu elementul de adîncime, cu nesenzorialul, în posibilități deschise de legătură și corespondență. Banalul primește o profunzime de sens prin proiectarea pe fundalul limbajului, a senzațiilor, care numai astfel, prin planul de adîncime al sensului, au valoare, „spunînd" ceva ce nu mai aparține lumii sensibile. Ca în această suprapunere „deschisă" de termeni (*Fiorul*) :

simt *citeodată* un fior
din creștet străbătîndu-mi trupul,
întocmai ca și cum mîni reci
mi s-ar juca în păr *cu* degete de gheață.

E moartea-atunci la căpătîiul meu ?
Și în lumina lunii
îmi numără ea oare firele cărunte ?

Și dacă primul plan este o *metaforă* a celui de al doilea, comunicată prin intelectualizarea emoției, pe baza unei comparații ce are ca punct de plecare o percepție senzorială, în „transpunerea" lui Blaga „semnificatul", adică „moartea", nu este doar un simplu purtător sau transmițător de concepte, ci este un „complex de semnificanți par-

țiali" — cum ar spune Damaso Alonso [51]. Aceasta pentru că semnificantul transmite o încărcătură psihică de tip complex, care este semnificatul, înlăuntrul căruia de asemeni putîndu-se distinge o serie de semnificați parțiali : *Moartea* este *fiorul* care străbate trupul, *jucîndu-se în păr cu degete de gheață*.

În spiritul modern al poeziei, care discreditează senzorialul, imaginea țîșnește din senzație, dar senzația, inundînd tărîmurile obscure ale memoriei, creează o comunicare a ființei întregi cu universul, imaginile fiind simbolurile deschise spre o altă lume decît cea a sensibilului, în metafora pe care am numit-o suprapusă. În substituirea de planuri ale semnificațiilor între primul plan, al senzației, și cel de al doilea, de ordin spiritual, termenii suprapunerii se pot inversa, plecînd de la acesta din urmă spre cel dintîi, pentru reconstituirea din interior a imaginii, percepția senzorială primind profunzime prin privirea ei din semnificația simbolului pe care ea îl întreține (*Veșnicul*) :

> *Un văl de nepătruns ascunde* veșnicul *în beznă.*
> *Nu-l vede nimeni, nimeni —*
> *și totuși află-l fiecare,*
>
> *așa cum eu îți* aflu buzele *pe întuneric,*
> *iubita mea, în miez de noapte, cînd* șoptim
> *în taină* vorbe *mari despre-nțelesul vieții.*

În inversarea planurilor suprapuse ale metaforei, primul reprezintă intelectualizarea emoției : „un văl de nepătruns ascunde veșnicul în beznă, nu-l vede nimeni și totuși află-l fiecare", avînd ca punct de plecare pe cel de al doilea, al senzației, care reprezintă planul afectiv : „așa cum eu îți aflu buzele pe întuneric în miez de noapte, cînd rostim vorbe despre-nțelesul vieții". În metafora poetului semnificantul nu e unul singur, ci un complex de semnificanți parțiali : buzele iubitei, miezul de noapte, vorbele despre înțelesul vieții ; și el nu transmite un concept, ci o încărcătură psihică complexă, înlăuntrul căreia se disting

[51] Damaso Alonso, *Poezie spaniolă*, Ed. Univers, 1977, pp. 12—14.

o serie de semnificaţi parţiali : vălul de nepătruns, veşnicul în beznă, între care relaţia este posibilă prin metafora construită prin suprapunere pe baza comparaţiei : vălul de nepătruns nu-l vede nimeni, şi totuşi îl află fiecare, *aşa cum* eu îţi aflu buzele în miez de noapte, şoptind despre înţelesul vieţii. În acest fel este sentimentul „misterului" o mişcare psihică subiacentă părţilor, condiţionînd continuitatea şi unindu-le, într-o expresie de *totalitate* care este „Veşnicul", ca obiect al „ispitei" omului, pe cele două planuri de semnificaţie ce se întretaie în acelaşi simbol, planul cunoaşterii raţionale a „înţelesului" şi cel al căutării „carnale", ca bază senzorială a comparaţiei pe care se construieşte metafora „Veşnicului".

Aceeaşi construcţie de metaforă suprapusă apare şi în poezia *Dar munţii unde-s ?*, ca metaforă a *absolutului* pe care omul îl caută în sentimentele sale : Primul termen este semnificantul pentru ideea căutării munţilor, ca simbol al credinţei omului, cu puteri miraculoase, după mitul biblic. Şi se întemeiază tot pe o senzaţie :

Din straşina curat-a veşniciei
cad *clipele ca picurii de ploaie.*
Ascult *şi sufletul îşi zice :*

Eu am crescut hrănit de taina lumii
şi drumul meu îl ţine soarta-n palme,
nemărginirea sărutatu-m-a *pe frunte*
şi-n pieptu-mi larg
credinţa mea o sorb *puternică din soare.*
. . . . . .

Dar munţii — *unde-s ? Munţii,*
pe cari să-i mut din cale cu credinţa *mea ?*

Sînt aici doi termeni puşi în relaţie metaforică : veşnicia lumii, exprimată prin fenomenele naturii, şi credinţa omului, care este exprimată, după tradiţia biblică, prin simbolul munţilor mutaţi din loc, ca semn al puterii omului în care acţionează, prin credinţă, puterea divinităţii. Este o metaforă suprapusă, al cărei prim termen, ca semnificant, avînd ca bază o senzaţie, este construit pe o com-

paraţie, care pune în relaţie clipele veşniciei cu picurii de ploaie, pe care poetul îi ascultă cum cad din strașina veşniciei, ca semn al nemărginirii ce o simte sufletul lui prin puterea credinţei. Ca semnificant, înlăuntrul căruia se pot distinge o serie de semnificanţi parţiali, primul termen al metaforei nu exprimă nici el doar un concept, ci o încărcătură psihică de tip complex, care este semnificatul, înlăuntrul căruia, de asemeni, se pot distinge o serie de semnificaţi parţiali, împreună formînd imaginea pentru reprezentarea ideii poetului, *credinţa* pe care el o caută, pentru a muta din loc munţii : poetul e hrănit din taina lumii, drumul lui îl ţine soarta în palme, căutat de el în liniile palmei lui, iar nemărginirea, ca gînd al omului, sărutîndu-l pe frunte, după cum în piept el soarbe din soare credinţa, ca aerul dătător de viaţă. Şi pentru că primul termen al metaforei, ca semnificant, emană dintr-o încărcătură psihică pe care o deducem din cel de al doilea, al semnificatului, putem spune că munţii, simbolul credinţei, este motivat nu numai prin previzibilitatea legăturii dintre semnificant şi referent din primul termen al metaforei : picurii de ploaie care cad din strașina veşniciei, ci şi prin previzibilitatea legăturii dintre semnificant şi semnificaţie : şi munţii, munţii unde-s? Şi de aceea, prin inversiunea metaforei suprapuse, primul termen, din planul semnificaţiei, privit ca semnificant, este reluat pentru a reprezenta *credinţa fără obiect*, şi deci neputinţa omului ce zadarnic caută să simtă puterea divinităţii :

Dar munţii — unde-s ? Munţii,
pe cari să-i mut din cale cu credinţa mea ?

Nu-i văd,
îi vreau, îi strig şi — nu-s !

Din astfel de metafore, construite pe comparaţii ce au senzaţia ca punct de plecare, pentru intelectualizarea emoţiei, se alcătuieşte aşadar opera poetică a lui Blaga, acesta, încă din primul volum dovedindu-se a fi, ca poet modern, un creator de imagini integrale, a căror unitate, împrăştiate într-o cale lactee poetică, cum s-a pus, o privim nu prin reducerea emoţiei la factorul elementar al senzaţiei, ci prin intelectualizarea ei într-o viziune unică asupra lumii. Dar, dacă aceasta este direcţia constituirii sensului

poetic în imaginea bazată pe o comparație, ce valoare mai are, din planul acestei semnificații privită, „rămășița" senzației ?

Prin devalorizarea senzației pe care imaginea poetică o provoacă, expresia poetică nu mai este o realitate, ci numai un *cuvînt*, întrucît numai cuvîntul poate crea, prin limbajul poetic, o irealitate, o viziune, în care *poezia* și *mitul* se întîlnesc. Deci, dînd mitului înțelesul lui cel mai apropiat de al poeziei — acela de „invenție" a unor realități ce există numai prin expresia lor —, nu e lipsită de interes prezentarea lui ca modalitate poetică în opera lui Blaga, pentru a se arăta nu numai frecvența unor imagini, cu sensurile lor poetice intrinseci, ci și constituirea simbolurilor într-un sistem metaforic a cărui profunzime o dă *mitul*. Aceasta de vreme ce și în poezia lui se poate vorbi nu numai de simboluri dominante ci și de *unitatea* lor profundă într-o viziune poetică în care metafora și mitul se suprapun prin structura arhetipală a imaginii poetice.

Este indicată aici o cale pentru a intra în structura poeziei moderne. Dar în acest caz și poezia lui Lucian Blaga poate fi aprofundată în structura ei modernă, pe fundalul reconstituirii evoluției acesteia în ceea ce a fost numit „mitul modern al poeziei", din ea putîndu-se recunoaște evoluția spiritului modern al poeziei, privit prin relațiile lui constitutive : romantism-modernism, modernism-simbolism, modernism-expresionism.

ROMANTISM ȘI MODERNISM

Poezia modernă, dacă n-a modificat natura fundamentală a simbolului, a lărgit considerabil cîmpul lui de înflorire și de acțiune în imaginea poeților, modificînd valoarea estetică și importanța lui intelectuală. Într-o vreme cînd, prin tradiția clasică, rațiunea ținea să se afirme ca singura facultate de cunoaștere valabilă a adevărului, și cînd ea își arăta limitele acestei valabilități, după idealismul transcendental al lui Kant, învestirea poeziei cu funcția cunoașterii absolute, refuzată filosofiei, nu era decît un idealism filosofic revărsat în poezie. Reprezentarea

eului cunoscător este ea însăşi lumea în idealismul subiectiv al lui Fichte, iar o metafizică a imaginarului susţinea filosofia lui Schelling. Romantismul întemeiază o astfel de metafizică, inversînd metafizica ideii prin devierea filosofiei de la efortul ei raţional, prin afinităţi mai mult sau mai puţin elective cu experienţele mai puţin comunicabile, după recomandarea lui Schelling : îi trebuie filosofului atîta putere estetică cît şi poetului [52]. „Sensibilitatea metafizică" a romanticilor, în opoziţie cu spiritul „filozofic" al secolului al XVIII-lea, era o tendinţă antipozitivistă, istoria filosofiei trebuind să fie, în ipoteza lui Renan, aceeaşi cu istoria religiilor. Iar mitologia, în concepţia lui Kreuzer era „filosofia însăşi făcută sensibilă prin imagine. [...] Şi, în ansamblu, filosofia care se descoperă dincolo de simbolurile mitologiei, astfel explicată, este destul de frumoasă pentru a găsi adepţi în plin secol al XIX-lea" [53].

Dar în această direcţie are şi modernismul o „istorie", în opoziţie cu clasicismul. *Manualul* de retorică al lui Fontanier, anticipînd într-un anumit fel baza semiotică a retoricilor moderne, admite *sensul prin extensiune* ca intermediar între *sensul propriu primitiv* şi *sensul figurat*, ca un principiu al recunoaşterii raportului dintre expresie şi gîndire : „*Sensul extensiv* este un sens nou pe care l-a primit cuvîntul, devenind în felul acesta semnul unei noi idei : *feuille* (frunză, foaie) care s-a extins pînă la a desemna, prin analogie, hîrtie, foaie de aur, de staniol, de cupru" [54]. Tropii prin extensiune sînt folosiţi pentru a suplini absenţa din limbă a unor cuvinte necesare exprimării unor idei, ei putînd fi numiţi *catachreze*, după cum cei ce oferă un sens figurat pot fi numiţi *figuri de semnificaţie* [55]. Tropii-figuri, care nu sînt creaţi din necesităţi lingvistice, ci după alegerea vorbitorului pentru un anumit fel de exprimare, trebuie să aibă în vedere ceea ce însuşi Fontanier recunoaşte, că un obiect nu acţionează niciodată asupra noastră fără alte obiecte, fie analoage,

[52] A. Chastel, *Schelling ou la métaphisique de l'imaginaire*, în *Le Romantisme allemand*, sous la direction de Albert Béguin, Ed. Michel-Claude Jalard, 1966, pp. 152—153.

[53] P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Armand Colin — 2 éd. 1970. p. 31.

[54] P. Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Univers, 1977, p. 42.

[55] Id., *ibid.*, p. 55.

fie diferit, și în consecință „ideea pe care el ne-o trezește nu e niciodată izolată, independentă de orice alte idei, ci dimpotrivă el antrenează cu sine alte idei“ [56]. Și, adăugăm, tocmai această relație posibilă între ideile lucrurilor face posibilă *asociația* lor în *figurile de semnificație*, în procesul viu al imaginației poetice, care tind „să dea culoare, corp, viață, mișcare acelui ceva care prin natura sa inefabilă pare să se preteze în cea mai mică măsură la expresie“ [57]. Dar aceasta înseamnă de fapt că pentru cuprinderea întregului cîmp de semnificație tropii „într-un cuvînt“, consideraţi ca tropii propriu-ziși, nu sînt suficienți decît în cazul cînd ne menținem la un punct de vedere clasicist, după care neapărat „inefabilul“ trebuie să se preteze „în cea mai mică măsură la expresie“ ; și ceea ce de fapt, înseamnă reducerea *imaginii* la *idee*.

Toată „criza“ poeticii romantice, opusă celei clasiciste, de aici începe. Urmînd lui Herder, Rousseau, Vico, Shaftesbury, un profil al esteticii romantice a realizat Karl Philipp Moritz. După opinia lui Tzvetan Todorov, el a fost primul care a reunit într-o expunere sistematică ideile noii doctrine. Caracteristicile operei de artă se concentrează într-o singură noțiune, căreia romanticii îi vor da numele de *simbol*, ceea ce pentru K. Ph. Moritz însemna : frumosul, arta, mitologia. Și, pentru a denumi contrarul simbolului, care este un tot săvîrșit în sine, este folosit termenul de *alegorie*, care prin prezența morfemului *allos*, presupune un *altul* [58]. Kant pentru prima dată dă termenului de „simbol“ o accepțiune modernă, în teoria lui despre frumosul artistic, considerîndu-l propriu nu rațiunii abstracte ci modului intuitiv și senzitiv de a înțelege lucrurile. Goethe, dîndu-i aceeași accepțiune, a introdus opoziția între simbol și alegorie, fără a-și ascunde preferința pentru simbol. În unul din textele lui arată că orice poezie trebuie să fie fundamental simbolică. Și, se completează în alt text, că propriu naturii poeziei este de a vedea generalul în particular, ea exprimă în particular fără a gîndi să plece de la general. Într-un ultim text opoziția simbol — alegorie este explicată ca o relație între imagine și idee : „Alegoria transformă fenomenul în con-

[56] Id., *ibid.*, p. 139.
[57] Id., *ibid.*, p. 140.
[58] Cf. Tzvetan Todorov, *Théories des symboles*, Ed. du Seuil, pp. 235—243.

cept, conceptul în imagine, dar în așa fel încît conceptul rămîne totuși totdeauna conținut în imagine și se poate păstra în întregime și se poate exprima în ea. Simbolica transformă fenomenul în idee, ideea în imagine, în așa fel că ideea rămîne totdeauna infinit activă și inaccesibilă în imaginea ei, chiar spusă în toate limbile, ea rămîne indicibilă". Comentînd textul, Tzvetan Todorov susține că orice producere de operă urmează traiectul : particular — general — particular, în sensul că există totdeauna un fenomen concret la început și apoi un stadiu de abstractizare pentru a ajunge în final la imagine, de asemenea concretă. Dar de aici plecînd se stabilesc deosebirile : *conceptului*, aparținînd cu strictețe rațiunii, în alegorie, i se opune *ideea*, în simbol. Deci se poate gîndi că rezonanțele kantiene l-au atras pe Goethe în sensul unei aprehensiuni globale și intuitive. Această deosebire este importantă și nouă : pentru prima dată Goethe afirmă în ce fel conținutul simbolului și alegoriei nu este identic, pentru că nu se exprimă „același lucru" cu ajutorul unuia și al altuia : este dicibilul în alegorie și indicibilul în simbol, ca urmare a relației diferite între concept și idee. Sensul alegoriei este finit, acela al simbolului este infinit, inepuizabil ; sau mai bine, sensul este terminat, și într-un anumit fel mort, în alegorie, și el este activ și viu în simbol [59].

Doctrina romantică se va construi deci din aceste elemente de poetică : Tot ceea ce semnifică o poezie se găsește în ea însăși, prin structura simbolică a imaginii, al cărei ultim model va fi *mitul*. Pentru romantici simbolul va fi un semn motivat ; adică, între planurile sale, ca și între părțile sale, există un raport ordonat, un raport intern, care la rîndul lui devine o nouă formă de semnificație, semnificația intranzitivă, care face arta să trăiască, dar pe care nici un cuvînt nu poate să-l traducă întocmai. Și în acest fel opera de artă se semnifică pe ea însăși, semnificația fiind o întrepătrundere a semnificantului și a semnificatului. Pe drumul deschis de Goethe în aria diferenței dintre tratarea alegorică și cea simbolică, după argumentele lui Schelling, țesătura originară a unei astfel de întrepătrunderi, este *mitul*, prin asimilarea elementului mitic cu cel artistic : „Sîntem tentați să spunem că limba însăși e doar o mitologie moartă, în ea s-a păstrat

[59] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 237—243.

în diferențieri abstracte și formale ceea ce mitologia păstrează în diferențieri încă vii și concrete“ [60]. Și, la întrebarea dacă în mitologie se află încă îmbinate poezia și filosofia, este de presupus, după comentariul lui Dorfles, că „în mitologie nu acționează o filosofie care trebuie să-și găsească în poezie configurațiile sale, ci că această filosofie este ea însăși poezie ; sau cu alte cuvinte, că poezia care a generat acele configurații mitice nu stă în slujba unei filosofii deosebite de ea, ci ea însăși, poezia, e o activitate gînditoare“ [61]. Ceea ce înseamnă că, dată fiind în mit identificarea conceptului cu imaginea, gîndirea mitică este mai aproape de cea a artei, astfel justificîndu-se pentru romantici întoarcerea la „Bildersprache“ — la „conceptul-imagine“, prezent în orice mare structură mitică și mitopoetică [62].

În tradiția de Vico întemeiată pentru restituirea înțelesului de obîrșie al termenului de „mit“, și cu argumentul că filosofia mitologiei elaborată de Schelling n-a jucat un rol pe măsura ei, întrucît a apărut în perioada de disoluție a romantismului [63], Blaga respinge ca filosof degradarea și vulgarizarea conceptului respectiv : „Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică [...] sau am ține seama de o întrebuințare mai ștearsă a cuvîntului, „mit“ ar fi orice idee care, despuiată de orice altă valoare, și-a mai păstrat doar prețul unei ficțiuni utile,ori chiar inutile, în economia vieții sau în gospodăria cunoașterii umane. În acest trist și decăzut înțeles, cuvîntul „mit“ circulă, sdrențuit și subțiat, și apare la toate colțurile și în toate șanțurile publicisticei, ca un bețivan suferind de delir periodic“ [64]. Filosoful respingea deci în continuare interpretarea mitului ca o simplă haină primitivă a ideii și reducerea ei la alegorie, de care romanticii sînt făcuți răspunzători prin suprapunerea mitului cu filosofia : „A despoia mitul de latura aceea grație căreia el rămîne de fapt la periferia unei semnificații, înseamnă a nu-l trăi ca mit, ci cel mult ca alegorie ; ori alegoriile ne-au făcut totdeauna impresia unor ființe care umblă cu intestinele înafară. Să rostim

[60] Apud Gillo Dorfles, *Estetica mitului*, p. 56.
[61] G. Dorfles, *op. cit.*, p. 56.
[62] Id., *ibid.*, p. 44.
[63] L. Blaga, *Despre gîndirea magică*, *Trilogia valorilor*, pp. 253—255.
[64] L. Blaga, *Geneza metaforei...*, *Trilogia culturii*, p. 377.

cuvîntul care corespunde situației"[65]. Filosoful era însă tocmai în această interpretare de acord cu una din tezele lui Schelling : apropierea gîndirii mitice de cea a artei. La argumentele filosofului se adaugă intuiția poetului. El va da mitului un spor de semnificație pentru restaurarea înțelesului său originar, care nu poate fi măsurat și comparat cu o „idee" decît în sens negativ, întrucît aceasta „nu poate să redea *trans-semnificația revelată metaforic* de un mit"[66]. Și această concluzie nu este altceva decît o restaurare a mitului ca poezie, și a poeziei ca „stare originară" a spiritului uman, a cărui primă fază a fost, ca „țesătură" a gîndirii, în istoria culturii umane, *mitul*. Și care, printr-o metodă „tautegorică", de Schelling inițiată, ca privire a mitului din propria sa interioritate, va deveni „structură" în mitul modern al poeziei.

Definind trăsăturile specifice ale romantismului, R. Wellek reține din studiile anterioare diferitele aspecte : „legătura sintetică dintre conștient și subconștient este unitatea de bază a poeziei romantice", după F. W. Bateson, „o lume care se află dincolo de natura vizibilă", după P. de Man, „o formă de cunoaștere, intuirea unității cosmice concepute ca un continuum de materie-spirit", după A. Gérard, „ca o expresie a conștiinței naturii fundamental subiective a spiritului, ca o retragere din realitate spre centrul eului, care servește ca punct de plecare al unei întoarceri la natură", după G. Poulet — cu constatarea de ordin general : „Toate aceste studii ajung la un acord convingător : autorii lor văd rolul imaginației, simbolului, mitului și naturii organice, și îl văd ca o parte integrantă a marii strădanii a romanticilor de a anula ruptura dintre subiect și obiect, eu și lume, conștient și inconștient [...] prin intermediul poeziei, care este prima dintre toate formele de cunoaștere"[67].

„Dacă se întîmplă ca o imagine prinsă în slova unui poet sau evocată de arabescul unui basorelief să trezească în mine o rezonanță afectivă, pot urmări lanțul formelor înrudite care leagă această imagine de motivul vreunui mit foarte vechi : recunosc acest mit fără să-l fi cunoscut", spune A.Béguin despre „visul interior", în care imaginația

[65] Id., *ibid.*, p. 388.
[66] Id., *ibid.*, p. 389.
[67] R. Wellek, *Conceptele criticii*, Ed. Univers, 1970, pp. 230—231.

poeților stîrnește o emoție, proiectîndu-l astfel asupra lucrurilor înconjurătoare, care încetează de a mai fi exterioare, ele intrînd într-o nouă relație, chemate pe adevăratul lor nume magic, care este poezia [68]. Continuînd ideea, adăugăm că Novalis, într-o filosofie pe care el o numea „idealism magic", teoretic implicată în idealismul subiectiv al lui Fichte, deschidea pentru poezie calea „invizibilului". Omul își poate crea propria sa lume, după bunul său plac, de vreme ce în om este tot ce există pentru el : „Lumea devine vis și visul devine lume", spune el. Căci : „Visăm călătorii prin univers : nu-i oare universul în noi ? Adîncimile spiritului nostru nu le cunoaștem. Drumul cel tainic duce înăuntru. În noi sau nicăeri este veșnicia cu lumile ei, trecutul și viitorul. Lumea exterioară este lumea umbrelor, ea își aruncă umbrele în tărîmul luminii. Acum, fără îndoială, ascuns în noi, tărîmul acesta ni se pare întunecat, pustiu, înform ; dar cît de schimbat ne va apărea el atunci cînd această întunecare va trece și lumea umbrelor va pieri" [69]. Și de aceea în mod firesc pentru Novalis visul iluminat de conștiință „este manifestarea unei realități invizibile și totodată expresia unei Conștiințe superioare, accesibilă grație magiei poetice și menită să rezolve într-o zi contradicțiile fundamentale ale vieții" [70]. Iar noaptea îi apare poetului „drept marea revelatoare, izvorul ascuns al sentimentelor și totodată al lucrurilor noastre, tezaurul infinit unde se trezește sub pasul exploratorului o întreagă lume de imagini" [71].

Pentru fenomenologia spiritului modern al liricii lui Blaga, pe scara modernismului în sus, pînă în romantism, vom face prima oprire la Novalis. Căci în *Imnurile către Noapte* găsim un prim orizont al universului poeziei lui, așa cum se anunța ea din primele versuri, ca o poezie a nopții, a visului, a somnului, modalități de transcendere într-un orizont interior din care lumea se reconstituie, după viziunile poeziei moderne. Tîlcul adevărat al *Imnurilor* lui Novalis, după Al. Philippide nu este un obscuran-

[68] Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, 1970, p. 9.
[69] Al. Philippide, Introducere la *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke*, Ed. Fundațiilor, 1940, p. 19.
[70] A. Béguin, *op. cit.*, p. 261.
[71] Id., *ibid.*, p. 282.

tism, așa cum l-a considerat Brandes, și așa cum și poezia lui Blaga a fost considerată uneori : „Novalis se scufunda în noapte nu pentru a se ascunde în adîncul ei, ci pentru a găsi o lumină nouă, o lumină spirituală, un duh de lumină, în locul sterpei și brutalei lumini fizice“ [72]. Așa cum și Blaga face, încă din prima poezie, o distincție între lumina *lui* și lumina *altora* (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) :

Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină.

O deosebire de concepție este totuși de remarcat în această paralelă Blaga — Novalis. Pentru Novalis *Lumina* era elementul creator al lumii fizice și totodată simbolul conștiinței superioare, care ar urma să fie instaurată în viitor, în zorii Vîrstei de aur de la sfîrșitul lumii [73]. De aici și fondul unei „credințe“ religioase, pe care poetul german o susținea într-un studiu despre „Creștinătatea Europei“, propunînd programul unei noi religii, în spiritul sectei pietiste a „Fraților Moravi“, el însuși fiind dorit de Fr. Schlegel ca „un nou Christos“ al unei „noi religii“. Și de aceea în *Imnurile Nopții* nu există o limită între viață și moarte : „un vis va rupe legăturile noastre și ne va conduce în sînul Tatălui“ [74]. În schimb, Blaga, deși în poezie „iluminarea“ interioară pentru el este a „nepătrunsului ascuns“, ca gînditor nu înclina spre nici o stare mistică, de vreme ce, spunea el : „Ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăiri un Dumnezeu pentru ea“ [75]. O revoluție pentru realizarea împărăției lui Dumnezeu pe pămînt, considerată de Schlegel ca „începutul istoriei moderne“, este deci pusă la îndoială de „epoca modernă“, cînd visurilor transcendenței, la mulți poeți, le va corespunde o „transcendență goală“.

[72] Al. Philippide, *op. cit.*, p. 19.
[73] A. Béguin, *op. cit.*, p. 277.
[74] Maxime Alexandre, *Littérature alemande*, în *Histoire des littératures*, II, La Pléiade, p. 1048.
[75] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 14.

„Setea lirică" și-o stingea Blaga încă din tinerețe, cum recunoaște el în *Hronic*, din poeți ca Goethe, Hölderlin, Shelley, Heine [76]. Despre Hölderlin, la un veac de la moartea lui, însemna pe marginea unor traduceri : „Izvoarele creației sale se curmaseră, aproape cu desăvîrșire, cu vreo patru decenii mai curînd, cînd geniul său se destrămase în contact cu zeii și în „robia cerească" în care ajunsese" [77]. De unde și comentariul uneia din cugetările sale : „Hölderlin — Singurul caz cînd nebunia ni se pare o avansare a umanului spre divin. Un asemenea spectacol te face să vezi în dezagregare o apoteoză" [78].

Dintre romantici, Hölderlin era pentru Blaga poetul „integral" : în afară de metaforele propriu-zise, „ce apar ca mărgăritare cusute în țesutul graiului", versurile pătrund cu „fizica" lor, prin calitatea lor sonoră și ritmică, adică tocmai prin caracterul total-metaforic al limbii sale ca atare, ele „sugerează irezistibil și cu o putere fără pereche melancolia spiritualizată, suferința și înțelepciunea sublimată a poetului" [79]. Dar Hölderlin era și poetul-filosof, nu numai un întemeietor de direcție filosofică [80], ci și un filosof în propria lui poezie [81]. Indicațiile lui Blaga însuși sînt suficiente pentru a identifica sensul în care Hölderlin i-a fost un model în propria lui „sensibilitate metafizică". Comparațiile au fost făcute de critica literară [82].

Din studiul lui Heidegger despre Hölderlin (*Hölderlins Hymne*), cunoscut lui Blaga, se poate reține baza metafizică a unei critici literare, aceeași pe care am putea-o avea în vedere și pentru studiul propriei lui poezii, pentru că în ipoteza unui Hölderlin „expresionist" *avant la lettre*, Blaga este un „expresionist" *sui generis*, în substratul metafizic al poeziei lui recunoscîndu-se nu numai o aspirație spre absolut, proprie „noului stil" ce anticipa expresionismul, ci și unei străvechi viziuni folclorice, ca năzuință spre arhetipal și elementar ; ca și Hölderlin,

[76] L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, în *Opere*, 6, Ed. Minerva, 1979, p. 181.
[77] *Saeculum*, 1943, nr. 4.
[78] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 98.
[79] L. Blaga, *Geneza metaforei... Trilogia culturii*, p. 408.
[80] L. Blaga, *Critica literară și filosofia*, *Saeculum*, 1943, 2.
[81] L. Blaga, *Hölderlin*, *Saeculum*, 1943, 4.
[82] Mircea Vaida, *Mitologii critice*, Ed. Cartea Românească, 1978, pp. 43—47.

care, după Heidegger, are fiorul dinamic și vital al „Pământului", al unei naturi „elementare". Este același fior vital care în cultura greacă antică însemna o descoperire „dionysiacă" a *creșterii* naturii prin propriile ei forțe, în planul existenței umane analoagă cu forța de descătușare a *titanilor*, ca „zei pământeni", într-o eliberare orfică a „spiritului" pământului. Înaintea lui Nietzsche, care astfel punea în cumpănă *dionysiacul și apollinicul*, ca două trăsături complementare ale culturii grecești, Hölderlin se gîndea la o viziune „orfică" a pământului, care se va menține și în poezia modernă. Pentru comparația cu Blaga, în studiul citat, este adus în discuție simbolul „Stejarului" ca „arbore veșnic" în meditația lui Hölderlin *Die Eihbäume (Stejarii)*: fiecare copac e un „zeu", iar *pădurea* simbolizînd o lume, către care poetul năzuiește prin puterea *iubirii*. De fapt, e mai mult decît atît. E o „întoarcere spre pămnt", spre „viață", printr-o „inversiune" a cerului cu pămîntul, a apollinicului cu dionysiacul : poetul simte bucuria pămîntului, trasă din seva copacului, în inima neistovită de iubirea pentru oameni. Copacii sînt „pămîntul", crescînd „în noi" spre „cer", dar rămînînd înfipți în țărîna care „sîntem" noi. Singură „întoarcerea" spre corporal, spre tot ce e pămîntesc, este o formă de recucerire a „unicului" în natura noastră spirituală, purtînd semnele divinului, ale cerescului : scînteia lui Dionysos care arde în cenușă. Deci comparația poeziei lui Hölderlin cu *Gorunul* lui Blaga, întru totul concludentă pentru „fiorul metafizic" care apropie pe cei doi poeți, necesită o completare ce ține de semnificația orfică a viziunii „întregirii" lumii în „inima" omului.

Iar în ce privește izvoarele folclorice, asupra cărora vom reveni în alt capitol al mitului poetic, adăugăm că „gorunul" este un simbol nu numai al *vieții*, ci și al *morții*, pentru că în „ritul de trecere" al înmormîntării, după credințele poporului român, „sicriul" este „copacul" din care el se face, copacul care, cu rădăcinile înfipte în pămîntul părăsit de sufletul mortului, își întinde crengile peste apele ce îl trec în „celălalt tărîm" : o lume *răsturnată*, care dă „căderii" sensul „ascensiunii", într-o inversiune a *regimului diurnului* cu *regimul nocturnului*, ca structură antropologică a imaginarului, în terminologia

lui G. Durand [83], pentru ca astfel *unitatea lumii* să fie refăcută printr-o negație a negației, într-o dialectică a „trecerii" vieții, în *natura* omului, ca și în universul ca *natură*. Sau în imaginea „copacului" lui Blaga *(Gorunul)* :

și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu,
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru.

Se dovedește astfel în ce fel tratarea mitului creștin este diferită la cei doi poeți : mai spiritualizat la Hölderlin, pentru care moartea lui Christos, încoronînd sfîrșitul zeilor antici, va trebui să încalpă într-o nouă religie, printr-o „creștinizare" a spiritului antic grecesc ; și mai pămîntesc, apropiat de fondul „eresului" folcloric, la Blaga, printr-o „păgînizare" a temelor sacrale. Christ este pentru poet nu doar „înlocuitorul" ci și „continuatorul" lui Pan *(Paianjenul)* :

Pan descoperi mirat
că prietenul avea pe spate-o cruce.
Bătrînul zeu încremeni fără de grai,
în noaptea cu căderi de stele,
și tresări îndurerat :
paianjenul s-a-ncreștinat.

Nu este în intenția paralelei stabilită aici de a descrie opera lui Blaga în relația ei cu scriitorii romantici, într-un studiu de literatură comparată, — ceea ce s-a făcut [84] —, ci doar de a arăta în ce fel ea se înscrie într-o moștenire spirituală romantică a poeziei moderne, prin ceea ce A. Béguin numește *miturile romantice* : „Obișnuințele noastre intelectuale, tendințele gîndirii noastre sînt prea amestecate cu elementele romantice ca să nu simțim totuși nevoia de a cunoaște mai bine natura acestei moșteniri. Poate n-o să ajungem la ea decît printr-un

[83] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 243.
[84] Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, Ed. Minerva, 1975.

șir de apropieri succesive și prin evocarea miturilor preferate, care au fost acelea ale romantismului. S-ar naște astfel, la rîndul său, un fel de mit al romantismului, de care nu putem să nu ținem seama : trebuie să recunoaștem ceea ce, după o observare mai mult sau mai puțin fidelă, continuă să supraviețuiască și în gîndirea și viața noastră din doctrina romantică" [85]. Explicația dată acestui fapt este următoarea, în continuare : Atitudinea romantică nu e specifică doar unei anumite epoci, ea se înrudește cu anumite atitudini pe care spiritul le poate recăpăta de la o vîrstă la alta, cînd ființa umană, supusă doar legilor rațiunii, rămîne izolată în imensitatea unui univers căruia i se opune, și pentru a-și regăsi liniștea născocește acele mituri care tind să o reintegreze în ansamblul lucrurilor. Ea inventează miturile, redescoperindu-le în istoria spirituală, de vreme ce ele au existat și mai înainte, dar le și creează, dîndu-le un nou înțeles, în noi legături. Dar, vechi și noi, aceste mituri primesc o valoare originală prin desprinderea de sursele lor istorice, ca să pătrundă într-un sistem de gîndire deosebit, determinat de necesități lăuntrice într-o nouă viață a lor [86].

Moștenirea principală a mitului romantic, după această lege istorică, pentru poezia modernă, este sentimentul aparținerii pe de-a-ntregul unei lumi din „afară" și totodată unei „alte" lumi, prin dispariția hotarului dintre „afară" și „înlăuntru", ca viziune a „unității" lumii. Iar sentimentul acestui univers reflectă în structura imaginii poetice o structură ontologică a existenței, recunoscută în studiile de poetică modernă ca o caracteristică nu numai a „mitului viu", în gîndirea omului arhaic, ci și a „mitului poetic", în gîndirea omului modern. Cum spune același autor : „O nedeslușită remușcare îl previne pe omul modern că poate a avut, că ar putea să aibă cu lumea în care se află niște legături mai adînci și mai armonioase. Știe foarte bine că există în el posibilități de fericire sau de măreție de care s-a îndepărtat. Anumite ființe, mai ales, aduc lumii această nostalgie : poeții sînt aceia care, nemulțumiți doar să-și exprime chemările lăuntrice, au marea îndrăzneală să le urmeze pînă în cele mai primejdioase aventuri" [87].

[85] A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, p. 517.
[86] Id., *ibid.*, p. 518.
[87] Id., *ibid.*, p. 520.

„Marile mituri", descoperite sau reînnoite de romantism, au constituit răspunsul la analizele secolului anterior, predominant raționalist : „Încrezîndu-se în mituri, el a căutat să regăsească fecunditatea imaginației mitice, — ba chiar mai mult decît fecunditatea : adevărul cunoașterii mitice și influența ei salvatoare. Imaginile fac bine sufletului, se spusese încă din zorii romantismului. Poezia e realitatea absolută, se va adăuga în curînd" [88].

În modernism va fi predominant mitul Poeziei : „Poezia e realul absolut ; adevărul ei e superior adevărului istoric. Iată atîtea formule care, de-a lungul întregului secol, încearcă să rezume noul fel de a concepe poezia [...] De vreme ce se consideră că imaginația și toate produsele necontrolate ale inconștientului, ce se recunosc numai după șocul afectiv pe care îl primim, sesizează o realitate lăuntrică și în același timp obiectivă, poetul va căuta o metodă care să-i îngăduie să prindă în capcana limbajului fragmente din viața lăuntrică [...] Astfel, opera nu va răspunde numai unei nevoi particulare, aceea a unei plăceri estetice fără valoare de cunoaștere. Ea va apropia, prin metaforă și conform legilor de neformulat ale vieții profunde, obiectele cele mai îndepărtate în timp și spațiu. Iar poetul se va convinge că aceste alăturări neprevăzute corespund unei înrudiri reale între obiectele însele... Această ordonare n-ar fi însă altceva decît tocmai aceea a unității esențiale ; regăsindu-o prin magia lui particulară, poetul va atinge uneori Absolutul de care este însetat și chinuit" [89].

Concluzia aceasta a lui A. Béguin, la studiul lui despre romantism, este de fapt o teorie a structurii liricii moderne, anticipată de mitul romantismului. Poetica aceasta, care n-a fost formulată și pusă conștient în practică înainte de Baudelaire și Rimbaud, se sprijină pe intuițiile și credințele metafizice ale romantismului german, în concepția „analogică" a universului, în care structura cea mai profundă a spiritului și ritmurile lui spontane sînt identice cu structura și marile ritmuri ale universului, întrucît aceeași lege îndrumă ceea ce este numit exterior și ceea ce pare a fi interior.

[88] Id., *ibid.*, p. 521.
[89] Id., *ibid.*, p. 524.

Despre romantici s-a spus că plîngeau după ceva ce n-au pierdut niciodată. În moștenire romantică, poetul modern a pierdut ceva ce el mereu caută, dat ca un „mister" în sentimentul unei „prezențe" întregi a lumii la care el „participă" în mod real, chiar dacă el nu găsește ce caută, refăcîndu-i lumii unitatea originară prin propriul lui sentiment. El se regăsește însă numai pe sine, într-o căutare fără obiect real. Blaga este un astfel de poet, la întîlnirea romantismului cu modernismul, printr-o asimilare a luminii, ca simbol cosmic, cu conștiința, în sentimentul căutării fără obiect *(Lumina de ieri)*:

Caut, nu știu ce caut. Caut
un cer trecut, ajunul apus. Cît de-aplecată
e fruntea menită-nălțărilor altădată!
. . . . . .
Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,
subt trecutele, caut
lumina stinsă pe care-o tot laud.

Așadar, prin dispariția hotarului între „afară" și „înăuntru", niște legături mai adînci și mai armonioase cu lumea în care se află, îl fac pe poet să regrete posibilitățile concordanței depline între ritmurile spontane ale sufletului și ritmurile universului, după legea care îndrumă ce este exterior și ceea ce pare a fi interior. Un „regret", pentru că mitul romantismului va lăsa moștenire nu numai viziunea „unității" lumii, ci și drama poetului modern, cum spune A. Béguin: „Va fi nevoie de un efort îndelungat, de o coborîre în infernul lăuntric, dacă ființa, dezagregată din pricina separației și nesigură de a mai avea vreun centru, vrea să-și regăsească integritatea. Dar dacă reușește cît de cît, vîrsta de aur nu va mai fi în urmă: va fi pămîntul făgăduinței spre care ne va călăuzi întregul nostru progres" [90].

Epoca „modernității" în poezie o deschidea Baudelaire prin *Le Coucher du soleil romantique*, într-o simbolică a întunecării definitive, a prăbușirii sufletului. Poetul știa că „o poezie adecvată destinului epocii se poate obține numai surprinzînd nocturnul și anormalul, poezia rămînînd singurul loc în care sufletul înstrăinat de sine

[90] Id., *ibid.*, p. 521.

mai poate să poetizeze și să fugă de trivialitatea „progresului" în care se deghizează timpul crepuscular. Nu însă fără a ține seama de etapele în care „aventura" modernismului poetic poate fi reconstituită. De observat este, deci, în continuare, că romanticii, ca precursori ai modernismului, în opoziția lor față de epoca anterioară, care din necesitatea de control al rațiunii asupra imaginației dă miturilor o interpretare raționalistă, reducîndu-le la alegorii, romanticii deci, încercînd să regăsească nu numai fecunditatea ci și adevărul cunoașterii mitice, s-au resimțit de influența tendinței anterioare în paralela pe care ei o făceau între alegorie și simbol. O paralelă pe care modernii vor suprima-o. Poezia modernă va fi una a simbolului, excluzînd orice alegorizare. Și de aici va începe „vîrsta de aur" a poeziei moderne, cu încrederea poeților în posibilitatea refacerii, prin poezie, a unității „originare" a lumii. Ceea ce nu exclude și o dramă a cunoașterii, ca în poezia lui Blaga, prin coborîrea în infernul lăuntric provocat din pricina „separației", și nesiguranța ființei de a mai avea vreun „centru", sentiment pe care omul arhaic îl avea prin conștiința mitică, dar pe care poetul modern îl va apăra în planul imaginației structurată mitic, ca un fel de răspuns dat unui pozitivism raționalist, într-un *mit modern al poeziei.*

MODERNISM ȘI SIMBOLISM

Într-o privire a stilului poeziei contemporane europene, Gaëtan Picon face următoarea constatare de ordin general : „Poezia contemporană este o poezie reflexivă, critică, a poezie de cultură, legată de meditație și de lectura operelor anterioare [...] Baudelaire este la sursa acestei metamorfoze. Meditînd asupra lui Pöe și *Filosofia compoziției*, el concepe pentru prima dată noțiunea unei naturi particulare a poeticului, asupra căreia trebuie să se regleze cu strictețe efortul creației" [91].

[91] Gaëtan Picon, *La style de la nouvelle poésie*, în *Histoire des littératures*, II, La Pléiade, p. 212.

Gustul pentru abstractizare în artă este mai vechi decît intelectualizarea emoției în poezia modernă. Recunoscut încă la sfîrșitul evului mediu, odată cu treptata înlocuire a sentimentului cu rațiunea, el va ajunge la o mare expresie poetică în arta romantică, bazată pe ideea analogiei, a simpatiei universale și a reprezentării simbolice, cum Baudelaire o definea : „... Totul : formă, mișcare, număr, culoare, parfum, în *spiritual* ca și în *natural* este semnificativ, reciproc, conversiv, *corespondent* [...] La poeții de seamă nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie ale unei adaptări matematice exacte în condițiile actuale, pentru că aceste comparații, metafore, epitete sînt cufundate în adîncul nesfîrșit al *Universalei Analogii* și nu pot fi găsite în altă parte“ [92]. În însemnările lui Baudelaire, adunate postum sub titlurile *Curiosité esthétique* și *L'art romantique* este clară ideea că frumosul artistic nu trebuie confundat cu adevărul și că poezia nu e o reproducere exactă a naturii, ci interpretarea ei personală prin imaginație, care este nu numai putere de invenție a faptelor într-o lume verosimilă ci și legătură interioară între lumea vizibilă și cea invizibilă : „Aceasta este a crea o magie sugestivă conținînd deodată obiectul și subiectul, lumea exterioară artistului și artistul însuși“. Într-un astfel de „supranaturalism“ imaginația poetică era înțeleasă ca o facultate de a pătrunde lumea în esența ei, o imaginație „reflexivă“, care descoperă în formele naturii și ale ființelor semnele unei realități impalpabile însă omniprezente : „În muzică, precum în pictură și chiar în cuvîntul scris, care este totodată cea mai pozitivă dintre arte, va fi totdeauna o lacună completată prin imaginația auditorului“, lacună pe care tot el o numea „aspirația spre infinit“. Realitatea „ascunsă“ a lucrurilor, „neînțelesul“, generalizat prin „universala analogie“ ca „mister“ al existenței, suscită întrebări fără răspuns pentru cunoașterea rațională, pentru că imaginea poetică nu este o „abstractizare“ teoretică, ci o „simbolizare“, bazată deci pe o comparație „irațională“, care scoate realitatea imediată din limitele ființei sale, pentru a o privi în perspectiva ei infinită, ca unitate profundă, refăcută din fragmentarea impresiilor senzoriale,

[92] Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, *Oeuvres*, Ed. La Pléiade, II, p. 251.

prin obiectivarea sentimentului într-un simbol corespunzător aspirațiilor poeților moderni spre înlocuirea conceptului, a accidentalului, cu esențialul, cu întregul.

Concepția se va menține și după romantici, la simboliști, pentru carê imaginația ia cunoștință de funcțiunea sa demiurgică înt-un contact al omului cu iraționalul, cu absolutul, închipuit ca un fel de esență platoniciană a universului. Cu deosebirea că, dacă pentru romantici simbolul poetic era încărcat de sensuri filosofice traductibile în limbajul logic, imaginea transformîndu-se astfel în *alegorie*, pentru simboliști imaginea se menținea în zonele *simbolizării*, a „corespondențelor" profunde între „vizibil" și „invizibil". Prima deosebire între aceste modalități de semnificare este că în alegorie fața semnificantă este străbătută instantaneu în vederea cunoașterii a ceea ce este semnificat, în vreme ce simbolul își păstrează valoarea sa proprie. Alegoria este *transitivă*, simbolul este *intransitiv*. De unde și a doua deosebire : Alegoria semnifică direct, adică forța sa sensibilă nu are altă rațiune de a fi decît de a transmite un sens. Simbolul nu semnifică decît indirect, într-o formă secundară. Alegoria este convențională și poate fi deci arbitrară, nemotivată. Simbolul este imagine și revelează naturalul, într-o sinteză a generalului cu particularul în așa fel că particularul nu cuprinde întreaga realitate a generalului, ci numai o semnifică, în forma particulară a imaginilor. În descendență romantică, „facultatea proprie" a poetului modern era înțeleasă ca un fel de „metapsihologie", care-l poate ajuta să găsească universul în *eu* și să-și imagineze sentimentul acestui univers [93] : „Între evenimentele vieții interioare și cele ale vieții exterioare au loc întîlniri ; o armonie se revelează între înăuntru și afară, unele semne răspund altor semne ; o unitate ascunsă, în care toate obiectele și toate ființele dispar, se lasă presimțită dincolo de fenomenele care solicită simțurile și dincolo de imaginile care alcătuiesc visele. Suspendat între cele două lumi, poetul, într-un semiextaz, va înainta spre inima realității" [94].

Exemplificăm direct cu o poezie a lui Blaga această întîlnire între evenimentele vieții interioare și cele exterioare, prin facultatea de a găsi universul în propriul său

[93] M. Raymond, *op. cit.*, p. 96.
[94] Id., *ibid.*, p. 282.

eu, făcîndu-l să presimtă o unitate ascunsă între cele două lumi *(Dacă m-aş pierde)* :

Dacă m-aş pierde în toate
şi-aş rămînea fără nume
aşa ca o pană căzută din zbor, din aripa pajurei,
n-aş fi singur pe lume.

Dacă de-un glas, de-un singur, de unul
ce-şi culcă ardoarea-n urechea şi-n inima mea.
cu-adevărat m-aş pătrunde,
marginea mea s-ar curma.

Dac-aş uita cine sunt, trădîndu-mă pentru o altă lumină
în trupul meu osul s-ar face aur.
Privighetoarea în noapte
de sufletul meu nu s-ar feri ca de-o rea vizuină.

O anumită „dialectică a modernităţii" rezultă din atitudinea faţă de realitate şi pasiunea pentru „necunoscut", la Baudelaire şi mai mult la Rimbaud, spune H. Friedrich în studiul despre structura liricii moderne : „Necunoscutul, care nu mai poate fi complinit prin credinţă, filozofie, mit, e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realităţii. Or, insuficienţa acesteia faţă de transcendenţă — deşi goală —, fiind verificată prin experienţă, pasiunea pentru transcendenţă devine o distrugere fără scop a realităţii. La rîndul ei această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienţei realului ca atare, ca şi al inaccesibilităţii necunoscutului" [95]. De aceea, în poezia modernă un aspect fundamental al „modernităţii" este deschiderea spre o formă a „misterului", care include în ea existenţa umană după o normă care, schiţată în „neexprimabilul" lui Baudelaire, va culmina la Mallarmé cu o schemă ontologică pentru indicarea saltului de la realitatea imediată spre idealitatea goală, radicalizată în ideea de neant, prin distrugerea realităţii şi înlocuirea ei cu prezenţa ei cea mai pură, li-

[95] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 77.

beră de orice concreteţe, confundată cu ideea pură, în cuvîntul poetic, în imaginaţie [96].

Pînă la un punct este şi cazul poeziei lui Lucian Blaga în literatura română, căci pentru el transcendenţa nu este radicalizată în ideea de neant. Cu intenţia evidentă de a evita transformarea mitului în alegorie, prin distrugerea lui ca mit, el respingea, ca filosof, interpretările alegorizante date de romantici mitului, în raport cu arta, căci pentru el, ca pentru un adevărat poet modern, mitul nu poate fi tălmăcit în firul ideilor, el revelînd „ceva" inaccesibil ideii. Şi de aceea, va spune filosoful : „În pofida diferenţierii sufletului modern şi în ciuda orientării spre abstract a omului de cultură, gîndirea mitică se mai declară, din cînd în cînd, cu nealterată spontaneitate, dacă nu în genii filosofice sau ştiinţifice, atunci în poeţi de rasă, care ştiu să asculte svonurile misterioase ale vieţii, şi dacă nu vrea să-şi desmintă menirea creatoare, nu poate să gîndească decît mitic" [97]. Şi deci, în ultimă analiză, ca *poet*, spune filosoful : „Atitudinea antimitologică luată în numele unui scientism pozitivist de secolul al XX-lea ni se pare cu totul deplasată. Scientismul pozitivist, încordînd arcul împotriva mitologiei şi a metafizicii, dacă nu vrea să fie în dezacord cu sine însuşi, ar trebui să respingă cu aceeaşi hotărîre şi orice artă care nu este o îngînare fotografică a naturii, adică orice artă de mare tîlc creator" [98]. Ca şi pentru romantici, pînă la un punct, caracteristica mitului este imaginea-sinteză, pe care o găsim şi în ştiinţă, cu deosebirea că în gîndirea mitică imaginea absoarbe abstracţiunea aproape pînă la nerecunoaştere, iar în gîndirea ştiinţifică abstracţiunea înghite imaginea [99]. Dar, pe de altă parte, dacă în interpretarea romanticilor era vorba de o „mitologie a poeziei moderne", în interpretarea lui Blaga poezia se salvează, în faţa generalizărilor ştiinţei, într-o altă formă, ca „mit modern al poeziei", prin proiectarea subiectivului într-o realitate absolută, al cărei nonsens originar, contradictoriu pentru cunoaşterea raţională, se „revelează" treptat ca

[96] Id., *ibid.*, p. 132.
[97] L. Blaga, *Daimonion*, în *Zări şi etape*, p. 224.
[98] L. Blaga, *Gîndire magică şi religie*, *Trilogia valorilor*, p. 271.
[99] L. Blaga, *Daimonion*, p. 223.

„neînțeles" al existenței, izvor al „problematicului" în poezia modernă.

Lucian Blaga, ca poet „simbolist", nu stîrnește deci o mirare prea mare, întrucît de la început era în mare măsură în acord cu poetica simbolismului, definit de Baudelaire ca „intimitate, spiritualitate, culoare, aspirație spre infinit". În poezia lui se recunosc unele trăsături ale simbolismului, în primul rînd libertatea de construcție a versului, cît și sensurile mai profunde ale imaginii, întemeiate pe virtuțile poetice ale simbolului, opuse discursivității și ordinii logice. Deși poetul nu își precizase din capul locului o poetică simbolistă, nici în poezie, și nici în cugetările asupra artei, în *Poemele luminii* este vizibilă cheia artei noi pe care Baudelaire o oferea succesorilor săi, în baza ideii „corespondențelor" dintre lucruri, pentru exprimarea simbolică a unității universului. Ea nu se va reduce totuși la formula poetică a simbolismului, de vreme ce și „corespondențele" lui Baudelaire au avut ca etapă premergătoare arta poetică romantică. De la Goethe au învățat romanticii să mînuiască „bagheta magică a analogiilor", în conceperea lumii ca o unitate vie : „La romantici, acești protestatari împotriva oricărei obișnuințe în gîndire, îndrăzneala analogiilor crește fantastic. Ei nu se mai străduiesc să cuprindă, cu toată precauțiunea cuvenită, reale analogii între lucruri, ei crează analogii, cele mai adesea fictive, dedați unei excesive imaginații în căutare de corespondențe secrete în cosmos" [100].

O îndrăzneală a analogiei este și în poezia lui Blaga această sesizare a unei realități lăuntrice, ca și cum ea ar fi în același timp obiectivă, printr-o corespondență secretă conform legilor de neformulat ale vieții profunde, în sentimentul unui univers unitar ce se alcătuiește dinlăuntrul sufletului poetului, reflectat în structura imaginii poetice. Trîntit în iarbă și rupînd cu dinții mugurii unui vlăstar primăvăratic, poetul gîndește alăturările neprevăzute între lucruri ca înrudiri reale între ele însele, ca elemente ale aceleiași naturi (*Muguri*) :

Îmi zic : „Din muguri
amari înfloresc potire grele de nectar"
și cald din temelii tresar
de-amarul tinerelor mele patimi.

[100] L. Blaga, *Fenomenul originar*, în *Zări și etape*, p. 162.

Este în tradiția „mitică" a modernismului această viziune unitară asupra lumii, în gîndul poetului. Căci, cum spune G. Gusdorf sintetizînd structurile conștiinței mitice, mitului îi este proprie această afirmare a lumii ca totalitate : „Întreaga realitate se înscrie într-o singură ordine, ea se dezvoltă după un dinamism comun care se înscrie în ea ca o circulație de viață și de inteligibilitate" [101]. În conștiința mitică simbolul unificator se bazează pe „participare", orice lucru putînd deveni simbol prin considerarea lui ca o „parte" a „totului". Ceea ce înseamnă că simbolul este o *gîndire* în *imagini*, adică o gîndire a „totului" printr-o „parte" a lui, deci o gîndire a lumii ca „totalitate".

Gîndirea mitică a omului arhaic este prin structură o gîndire „analogică". Valoarea imaginii lucrului, spune H. Höffding în studiul lui despre categoriile „analogice" ale gîndirii, menținute pînă în gîndirea omului modern, rezidă în aceea că ea dă ca un tot ceea ce pentru reflexivitatea critică are valoarea unui ansamblu neisprăvit de elemente care pot în mod constant să varieze [102]. Dar aceasta înseamnă că imaginea este mai „largă" decît ideea, ea avînd avantajul de a conține elemente care nu se găsesc în *obiect*, și tocmai de aceea presupunînd, ca un revers al necesității trecerii de la idee la imagine, și necesitatea trecerii de la imagine la idee. Primul caz al relației *imagine — idee* este cel al gîndirii mitice : pentru omul arhaic partea ține locul totului, ea avînd valoarea *sacrului* în măsura în care *este*, în mod real, totul. Așa se nasc „marile imagini" în formele gîndirii simbolice, avînd ca ultim strat mitul. Și de aceea în gîndirea omului arhaic mitul avea funcția de a „totaliza" universul într-o imagine, care astfel devine simbolică, într-o „imagine a lumii", cu valoarea sacrului. Al doilea caz al relației *imagine — idee* este al gîndirii simbolice, eliberată de necesitatea sacralizării dar rămînînd în ea valabilă, ca în orice gîndire simbolică bazată pe relația parte-tot, viziunea *totului*, o *metaforă* deci, structurată însă pe „marile imagini" ale gîndirii mitice.

Din această funcție totalizatoare a simbolului se deduce valoarea lui *axiomatică* sau *sistematică*, adică a unui

[101] G. Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, Ed. Flammarion, 1963, pp. 17—18.

[102] H. Höffding, *Le Concept de l'analogie*, Vrin, 1931, p. 39.

„tot" de semnificație, din al cărui dinamism formator, la nivelul imaginarului, se realizează o structură fundamentală unificatoare, într-o schemă afectivă corespunzătoare „lumii" ce ia naștere în imaginea simbolică. Aceasta este ca un „centru" care pune în mișcare un întreg proces psihic, dirijat într-un anumit sens. Autorii citați ai *Dicționarului de simboluri* din această mișcare deduc funcțiile simbolului, indiferent de fazele lui istorice în gîndirea omului : „In loc de a se întemeia pe principiul terțului exclus, ca logica conceptuală, simbolica presupune, dimpotrivă, un principiu al terțului inclus, adică o complementaritate posibilă între ființe, o solidaritate universală... Simbolul, pluridimensional, este susceptibil de un număr infinit de dimensiuni. Cel care percepe un raport simbolic se găsește în poziția centrului universului. Un simbol nu există decît pentru unul, sau pentru o colectivitate ai cărei membri se identifică, sub un anumit aspect, pentru a constitui un singur centru. Tot universul se articulează în jurul acestui nod" [103].

Și poezia modernă, începînd cu simbolismul, însemnează, această „totalizare" a lumii la nivelul imaginarului, ca situare și proiectare a omului în absolut, într-un centru, prin mijlocirea simbolului în imaginarea lumii ca un „tot", din necesitatea sufletului de a reface unitatea „originară" a lumii, în care sufletul însuși să se recunoască pe deplin. Opusă logicii conceptuale, poezia modernă se susține pe principiul terțului inclus, al complementarității părților într-un tot, printr-o „analogie universală", ca expresie a unei experiențe spirituale totalizante, în dinamismul simbolic al imaginarului. Este drumul în lumea analogiilor, deschis pentru poezia modernă de Baudelaire, după comentariul lui M. Raymond : „Poezia are menirea de a deschide o fereastră spre această altă lume, a noastră de fapt, de a permite eului să-și depășească limitele și să se dilate la infinit. Prin această mișcare de expansiune se schițează sau se realizează reîntoarcerea la unitatea spiritului" [104].

Baudelaire, după mai vechea definiție a poeziei ca „analogie universală", a inversat calea expresiei sentimentale și a descripției realiste, creind un contra-curent, „o

[103] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. XXVII.

[104] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, p. 73.

imagine sugestivă, conținînd deodată obiectul și subiectul, lumea exterioară a artistului și artistul însuși". Este direcția în care Mallarmé, ca teoretician al sugestiei, va înțelege poezia ca o „explicație orfică a pămîntului". Sau, cum Rimbaud va înțelege poezia, făcînd să nască prin ea o lume nouă și totală, într-un fel de unitate originală produsă de convergența imaginilor, a senzațiilor din care se ridică o flacără în care toată realitatea pare a arde în fulgerația unei singure priviri. În poezia „simbolistă", așadar, adevărata funcție poetică este imaginația, concepută nu ca o invenție de lumi fictive, ci ca o descoperire a unei suprarealități care este în lume, dar nu se oferă decît unei puteri particulare a spiritului, capabil de a percepe lumea, nu așa cum apare, ci așa cum o revelează, în profunzimea sa mișcătoare și în „tenebroasa sa unitate", analogiile neprevăzute ale senzațiilor între ele și corespondența mai adîncă a sensibilului și a spiritualului [105].

În acest fel este simbolismul, după M. Raymond, citat de G. Picon, pentru a-și susține propria lui teorie, „sensul vieții profunde a spiritului . . . o certă intuiție a misterului și al unui dincolo de fenomene, o voință nouă [. . .] de a simți poezia în esența sa și de a o degaja pentru aceasta de didacticismul și emoția sentimentală". Dar, după G. Picon, este definit aici nu numai simbolismul, ci poezia modernă în ansamblul ei, de unde și ambiguitatea definirii poeziei la limita între simbolism și modernism. Căci, precizează același autor : „Dincolo de pura spiritualitate simbolică și de ceea ce curentul realist are ca limitat și superficial, poezia modernă, în direcția ei cea mai fecundă, pare închinată cercetării unei suprarealități, adică a unei realități totale în care lucrurile, văzute în sfîrșit în evidența lor sensibilă și temporală, nu vor mai fi opuse, ci legate în ceea ce trebuie să numim, cu Baudelaire împreună, „mișcările lirice ale sufletului" [106]. Sau, tot așa, Amiel numea tendința noii poezii, o transformare a peisajului într-o „stare de suflet", în dezlănțuirea dinamismului interior al poetului, pentru a se crea, prin simbol, un nou univers, într-o „vrăjitorie evocatoare", cum numea Baudelaire actul poetic de integrare a misterului în realitate. „Astfel, citîndu-l pe M. Raymond, se continuă acea operă

[105] G. Picon, *op. cit.*, p. 213.
[106] Id., *ibid.*, p. 223.

de magie sugestivă căreia i se consacrase Baudelaire, singura care face posibilă — în afară de o separație netă, cel puțin în principiu, între funcția expresivă și funcția creatoare a cuvintelor — o adevărată *artă a limbajului*, [...] un mod de a reda viața imaginilor originare și reziduurilor de mit care subzistă în ele și de a resuscita pentru o fracțiune de secundă vremea cînd cuvintele veneau pe buzele oamenilor pentru a adora zeii și pentru a le îndepărta ura" [107].

În umbra simboliștilor, a lui Rimbaud mai ales, se conturează ceea ce M. Raymond a numit „aventura și revolta" în originile poeziei noi [108]. După studiul său despre poezia contemporană, știința a ajuns conștientă de caracterul său antropomorfic, iar filosofia, cel puțin în Franța, s-a definit ca o știință, care încerca să introducă în spirit legile riguroase dominante în fizică, iar misiunea poetului fiind de a pătrunde în inima naturii lucrurilor, printr-o colorare a ideilor clare ale gîndirii în formele unei mitologii complexe, ca încercare a unei puteri misterioase de a pătrunde dincolo de gîndirea conștientă și chiar de formele superioare ale vieții afective. Scopul și principiul poeziei era „aspirația umană spre Frumusețea superioară", cum Baudelaire o definea reluînd o idee a lui Novalis, dominantă în poetica romantică : „Nu atît subiectul este acela care pătrunde lucrurile, ci invers, lucrurile ajung să pătrundă în subiect". Inima naturii lucrurilor, în întregime reflectată, „prezentificată" în spirit, menținînd funcțiunea de cunoaștere a imaginii poetice, a făcut din poezie sentimentul confuz al acestei „prezențe", „invitație stranie și totdeauna neașteptată în modalitățile sale de a pune la îndoială aparențele, de a repune în discuție semnificația fenomenelor și a lucrurilor celor mai obișnuite, de a disprețui cauzele secundare și de a face să intre totul în viață într-o ordine magică a lucrurilor ce se învîrtesc în jurul vidului". Deci „mitul modern" al poeziei este imaginarea unei „realități mai reale" a existenței, prin descoperirea, mai întîi, a unui „non-sens original" al lumii, ca urmare a pătrunderii spontane, dincolo de gîndirea conștientă, a esenței lucrurilor, pentru ca, o dată deschis abisul prin revolta împotriva evidențelor, să rămînă numai așteptarea

[107] M. Raymond, *op. cit.*, pp. 83—84.
[108] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, pp. 275—399.

sau pregătirea închiderii, a „momentului excepțional, cînd toate forțele vieții polarizîndu-se în jurul unui focar unic, nimic în lume nu va exista în afară de strălucirea sa luminoasă". Și se argumentează în studiul lui M. Raymond despre mitul modern al poeziei : „Pericolul semnalat de Goethe — al îndepărtării de natură — există astăzi, în Franța, căci dacă sursele oricărei poezii sînt în spirit, natura exterioară este calea prin care omul, care caută să se cunoască altfel decît prin analiză, ajunge mai sigur să și-o apropie ; ea este receptacolul spiritului, locul simbolurilor vizibile și sensibile, repertoriul tuturor analogiilor, cum credea Baudelaire". Și de aici concluzia : „Această poezie [...] vom considera-o mai degrabă *un mit* decît o realitate istorică. O mulțime de opere sugerează această idee, în nici una din ele nu se încarnează pozitiv, vis aerian, miraj atrăgînd spre orizont pelerini fără toiag ; vedem în ea unul din acele semne ale timpului, în care oamenii de altă dată credeau că citesc destinul veacului lor" [109].

În romantism se descoperă astfel, ca prim izvor, ceea ce în literatura sfîrșitului de secol a fost numit „mitul modern al poeziei". M. Dard comentează concluzia lui M. Raymond : Poeții romantici, pornind de la Kant, care limita cunoașterea realității obiective a lumii „în sine", transcendent existentă, la formele subiective ale unei „conștiințe transcendentale", s-au întîlnit cu filosofii, Hölderlin cu Schelling și Hegel, Schelling cu Novalis, cu Schlegel și Tieck, toți „discipoli" ai lui Novalis în interpretarea „misterului" în legenda despre zeița din templul de la Sais : „Tot vizibilul aderă la invizibil, tot audibilul la inaudibil, tot sensibilul la suprasensibil, și fără îndoială, tot ceea ce poate fi gîndit aderă de asemenea la ceea ce nu poate fi gîndit". Astfel, lumea nefiind doar reprezentarea mea, ci reprezentarea mea fiind, ea însăși, lumea, cunoașterea lumii va lua formele din care arta își trage substanța : imaginația, fantezia, visul, mitul [110].

Analogiile fictive între lucruri presupun o „metodă poetică" de reducere a lor la felul cum sînt simțite, prin situarea sufletului în centrul lucrurilor, într-o lume imaginată cu aversiunea față de datele imediate ale simțuri-

[109] Id., *ibid.*, pp. 412—413.

[110] M. Dard, *Mitul modern al poeziei*, „Revista Fundațiilor", 1946, nr. 2.

lor. Aceasta în măsura în care, citîndu-l pe M. Dufrenne : „Obiectul estetic este un obiect eminamente real, dar fără a pretinde să producă în el realul sau să-l copieze [...] Ceea ce spune el nu e *realitatea* realului, ci *sensul* realului pe care-l exprimă : acest sens e adevărat, pentru că e dimensiunea afectivă prin mijlocirea căreia realul poate să apară, iar nu realitatea acestui real așa cum o poate enunța o formulă fizică“ [111].

În literatura română viziunea „totalizării“ lumii apare, în cea mai adîncă semnificație a ei, în poezia lui Lucian Blaga, al cărui „simbolism“, înțeles ca revărsare a subiectivului în obiectiv, nu este în consecințele lui decît ceea ce, în moștenirea literară a idealismului romantic, a fost numit „mitul modern al poeziei“. Putem vorbi, la el, ca poet modern, de un cosmos mitic, realizat nu în sensul reducerii lucrurilor la un *principiu unic*, ci în sensul de stare psihică de comunicare între „eu“ și „noneu“, între „înăuntru“ și „în afară“, în ceea ce putem numi *sentimentul* unității lumii.

Poetul însuși, în primele lui cugetări, exprimă această idee poetic, pe baza unei observații a realității cu naivitatea vîrstei copilăriei : „Cînd am văzut mai întîi niște nuferi pe undele unui lac, nu credeam că sunt flori cari cresc din apă, ci credeam că niște flori se oglindesc de pe țărm în lac. Atîtea flori cresc din apele tăcute ale sufletului nostru și-și dezvelesc petalele pe luciul conștiinței noastre : *ele cresc din noi*, dar noi le credem oglindiri din lumea dinafară ...“ [112]. Este dată în această imagine o definiție poetică a poeziei însăși, ca privire a lumii nu *din afară* înăuntru, ci *dinăuntru* în afară, viziune bazată nu pe analogii reale între lucruri, ci pe analogii fictive, prin corespondențele lor „secrete“ în cosmos, în care lucrurile „înfloresc“ într-o „corolă de minuni a lumii“ — ca să folosim prima metaforă a poetului. După cum tot poetul spunea în altă cugetare : «În lumea noastră, care în limba greacă se numea „Cosmos“, adică „podoabă“, totul e chemat să înflorească. Nu numai plantele, ci și animalele, și omul. Ba chiar și elementele. Fulgul de zăpadă e un strop

[111] M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, II, 1976, pp. 210—211.
[112] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în *Zări și etape*, p. 15.

de apă înflorit» [113]. Completarea „ba chiar și elementele" reține o particularitate a imaginației romantice, înclinația spre „elementar", particularitate care va deveni dominantă în poezia modernă, printr-o altă accepție a „Cosmosului" în limba greacă, aceea de „unitate" și „armonie" a lumii. Această unitate era pentru greci „frumosul". Astfel este și pentru poetul nostru „cosmosul", lumea în unitatea „elementelor" ei, care cresc, ca pentru orice poet modern, din apele tăcute ale conștiinței noastre. Ape pe care poetul le ascultă în vuietul lor adînc, în ritmul bătăilor inimii sale, în altă imagine din primele poezii (*Scoica*) :

C-un zîmbet îndrăzneț privesc în mine
și inima
mi-o prind în mînă. Tremurînd
îmi string comoara la ureche și ascult.
Îmi pare,
că țin în mîni o scoică,
în care
prelung și neînțeles
răsună zvonul unei mări necunoscute.

Este o formă poetică de exprimare a ideii că în poezie lumea este văzută nu *din afară* înăuntru, ci *dinăuntru* în afară, în măsura în care în poezie cuvîntul nu va *denumi* doar lucrurile, ci le va da un *sens* al realului. Poetul pune un accent atît de deosebit pe starea sufletească, încît între real și reprezentat nu există echivalență „reală", realitatea exterioară își pierde consistența și, în schimbul „sensului" realității, se transformă, pentru exprimarea sentimentului, în simbol al acestei interiorizări. Ca și în această viziune a „lumii", în una din primele poezii, nepublicată în volum (*Lume*) :

O, lume, lume !
Aș vrea să te cuprind întreagă
în piept
Dogoritor
Să te topesc în sîngele meu cald
cu tot ce ai

[113] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 220.

cu munții tăi
cu risul tău
Ci picurii de rouă

. . . . . .

Pe minunatul tău pămînt
Cu cerul tău
Cu tot ce plînge-n tine-aș vrea
Să le topesc la trupul meu —
Și strop cu strop
Din inimă
Ca dintr-o cupă
Să-mi beau apoi eu însumi sîngele bogat :
Și surîzînd
Să pier
Gustîndu-te odată din belșug
Amețitoare
Și largă mare de minuni : O, lume !

Imaginile poeziei sugerează prezența „vie" a unui univers răsfrînt în adîncul ființei omului, al cărui suflet îi dă o unitate potrivită analogiilor spirituale ce se dezvăluie imaginației, prin considerarea „lumii" ca un receptacol al spiritului, locul simbolurilor vizibile și invizibile : topită în sîngele lui cald, lumea este „tot" ce are ea, munții, pămîntul, cerul, și ca dintr-o cupă o bea din inima lui, gustînd din belșug larga mare de minuni.

Acesta este și „panismul" lui Blaga, recunoscut ca o caracteristică a primelor volume. El se integrează în „aventura intelectuală" a secolului, prin ceea ce Albérès constata în ea : „De cînd s-a descoperit că intelectul nu explică viața, nu mai e vorba de a găsi ceea ce face omul nemuritor ci ceea ce îl face să trăiască. Și, disprețuindu-se claritatea apolliniană, totul se întoarce spre Dionysos și spre Pan ; se redescoperă, în profunzimele existenței umane, o anumită forță cosmică, o forță care, fiind deodată mister și experiență trăită, este o realitate ultimă" [114]. Cu convingerea multora din poeții epocii, că armonia dintre om și natură, proprie timpurilor arhaice, a fost stricată prin progresul științei, Blaga a înțeles fuziunea dintre su-

[114] R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 61.

biectiv și obiectiv într-o viziune cosmică a „totalității" existenței, simțind în inima lui pulsația întregului univers (*Inima*) :

O, inima. Mărturisiri afunde ard în ea.
Uimit eu mintea mi-o ascult
și-n înțelesuri mari
zvîcnirea i-o destram.

Din zvîcnirea inimii sale poetul știe că într-o „nouă geneză" se va naște din ea o nouă omenire, într-o „nouă religie" a mîntuirii omului :

... peste veacuri lungi și goale și pustii,
cînd Dumnezeu se va-ndemna
să fac-o altă lume
și-o omenire
din neamuri mari de zei,
Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei
pe noul Adam.

Contopirea cu natura, în această viziune mitică, n-are nimic mistic în ea, fiind doar o integrare în „fire", în „ființa cosmică", printr-un sentiment al „totalizării", propriu mitului modern al poeziei. Și astfel „misterul" se „revelează" ca mister, în „vraja nepătrunsului ascuns", după expresia poetului din prima sa poezie, „corola de minuni a lumii" fiind o „înflorire" a ei în „Cosmosul" în care totul e chemat să înflorească, chiar și „elementele", în dimensiunea afectivă care dă unitate „Totului".

MODERNISMUL ȘI NOUL STIL

Mitul modern al poeziei, apărut în literatura europeană în ultimele decenii ale secolului trecut, în poetica simboliștilor, s-a continuat în secolul nostru în direcția „aventurii antiintelectualiste", pentru a culmina în „noul stil", o anticipare a expresionismului. Pe scara evoluției

poeziei moderne, poezia lui Blaga poate fi urmărită nu numai în ascendența ei romantică, ci și în descendența curentelor moderniste ale începutului secolului al XX-lea.

O reconstituire istorică se impune deci : „Romantismul este înainte de toate o prăbușire, un fel de vast cutremur de pămînt în care vechile domenii ale culturii și ale gîndirii se prăbușesc din toate părțile, căzînd în praf și lăsînd să se ivească din toate părțile continente noi“ [115]. Continente care însă vor continua pe cel al romantismului printr-un istm cufundat în valurile provocate de apariția „modernismului“ sfîrșitului de secol al XIX-lea. Și „meritul cel mai mare al romantismului german este de a fi menținut, în sînul acestei mișcări de prăbușire căreia i-a dat naștere, un sens viu al realităților spirituale, spre deosebire de suprarealism, care a suferit influența doctrinelor antispiritualiste [...] Și ceea ce înseamnă „aspirația“ spre o viață totală, voința de a depăși fragmentele vieții, antinomiile gîndirii“ [116]. Dar nu numai de poeții francezi ai celui de al doilea romantism, adică ai simbolismului, ci și de cei germani, în aceleași condiții, se apropie suprarealiștii. Căci în ce privește romantismul german, din care simbolismul s-a alimentat, sînt deosebite două generații de romantici : primul romantism e „poezia poeziei“ — triumful poeziei asupra vieții, atotputerea elementului creator în om — ceea ce pentru Schlegel a fost un postulat, pentru Wackenroder un presentiment, pentru Tieck o tentativă și pentru Novalis realitatea sa poetică ; al doilea romantism conferea unității gîndirii și poeziei un sens nou, gîndirea fiind resorbită în actul liber al creației poetice, cum Eichendorff a cunoscut-o în suprema seninătate a inimii, cum Mörike a primit-o în partea adîncă a sufletului, iar Brentano închinîndu-i un înălțător imn [117]. „Imaginile poeziei moderne, cum spune J. Bousquet, nu trimit de la un lucru la altul sau de la o ființă la alta, ci mai degrabă ele îndepărtează spiritul de ceea ce o ființă sau un lucru au prea fix și prea simplu, creind în jurul lor, ca un ecou al nedeciziei, un fel de vibrație care a devenit însăși

[115] M. Carrouge, *Romantisme allemand et surréalisme*, în *Le Romantisme allemand*, sous la direction d'Albert Béguin, Bibliothèque 10—18, 1966, p. 437.

[116] Id., *ibid.*, p. 445.

[117] G. Bohnenblust, *Clemens Brentano*, în *Le Romantisme allemand*, pp. 263—264.

esența artei și a poeziei“ [118]. Un istoric literar francez sugera tot printr-un simbol această tendință : arunci o piatră într-un lac și o infinitate de cercuri și ondulațiuni se nasc, zbuciumîndu-se, alungîndu-se unele pe altele, pierzîndu-se încet, mult după ce piatra a dispărut în adînc [119].

Ca derivat al modernismului, la începutul secolului al XX-lea : „Suprarealismul, în sens larg, prezintă cea mai recentă încercare a romantismului de a rupe cu *lucrurile care sînt* și a le înlocui cu *altele*, în plină activitate, în plină geneză, ale căror contururi mișcătoare se înscriu în filigrană pe fondul ființei“ [120]. Sentimentul că realitățile sensibile există mai puțin decît lumea spiritului, sau mai degrabă că ele nu există decît prin el, este esențialul mesajului suprarealist : „Caracteristic suprarealiștilor este dorința de a se fi văzut regi ai unui regat nocturn, luminat de stranii aurore boreale, de fosforescențe, de fantasme emanînd din nepătruns. Este în ei o profundă nostalgie și un regret disperat de a nu putea ajunge din ce în ce mai aproape la sursa unde cele posibile coexistă fără a se exclude, pînă la haosul oricărei determinări, focar central, anonim și infinit, a cărui ardere Rimbaud însuși a simțit-o“ [121].

O prezentare a mișcărilor literare de la începutul secolului XX, puse sub semnul suprarealismului, a făcut și Blaga în studiile sale de estetică literară. Sînt „fețele veacului“, cum le numește el, din care reținem pentru includerea propriei lui poezii în noul stil al epocii. Într-o tradiție poetică veche, care, dincolo de simbolism, urcă în romantism și chiar în preromantism, limitele dintre sentimentul subiectivului și al obiectivului se șterg, în așa fel încît universul este pus sub stăpînirea spiritului, mișcările peisajului fiind simțite din interior, în sentimentul confuz și delicat al existenței. Cele trei pasiuni care pun în relief fizionomia epocii romantice : pentru mișcare, pentru creațiune și pentru elementar, susține Blaga, își căutau întruchiparea cu predilecție în subiecte cu perspective universale, și de aceea elementele, principiile, ultimele entități ale existenței, intervin efectiv și spectaculos în operele

[118] J. Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature roumaine*, Ed. Didier, Paris, 1964, p. 587.
[119] T. de Visan, *L'attitude du lyrisme contemporain*, p. 442.
[120] M. Raymond, *op. cit.*, p. 353.
[121] M. Raymond, *op. cit.*, p. 355.

romantice. Şi tocmai în aceasta constă înrudirea dintre romantism şi expresionism — după comentariul filosofului : „Afinitatea se constată chiar în cadrul aspectelor la cari reducem romantismul. Evident, aceleaşi înclinări le întîlnim şi în expresionism, dar aici ele se realizează cu alte mijloace. Priviţi de pildă un tablou de Van Gogh, bunăoară «Cîmpul cu lan şi chiparoşi». Cei doi chiparoşi, cu totul altfel decît chiparoşii liniştiţi şi cu sugestii de moarte ai naturii, izbucnesc din pămînt înălţîndu-se ca nişte flăcări spre cer. Cînd zicem aici „izbucnesc" ca nişte „flăcări", nu rostim simple comparaţii. Senzaţia izbucnirii şi a flacării ce pîlpîie o ai aievea privind tabloul. Lanul e nebun mişcat, nu de vînt, ci de o putere lăuntrică ce o au aici toate liniile. Tufele sînt vii, stîncile au voinţa să se urce spre tărie, întocmai ca şi dealurile ce formează fondul. E o creştere spre cer a întregului peisaj ; cerul e un haos de lumină, cerul fierbe. Ai aci : un petec de cîmp, stufăriş, pietre, dealuri, şi deasupra un cer ciudat ; dar totul e în mişcare pătimaşă şi de un dinamism al liniilor care-ţi dă iluzia că asişti o clipă la creaţiunea lumii. Munţii nasc din adîncimi, iar chiparoşii nu sînt decît flăcări scăpate de sub scoarţa pămîntului" [122].

Cu intrarea cuceritoare a lui Van Gogh în mişcarea spirituală a vremii, constată Blaga vorbind despre „noul stil", s-a săvîrşit în istoria artelor o vădită transformare a conştiinţei estetice, ceea ce îl îndreptăţeşte la o anumită consideraţie teoretică despre „starea estetică", în legătură cu opera pictorului flamand : Nu există nici o contradicţie între *linişte* şi *mişcare*, acestea fiind două filosofii, aparent opuse, avînd în fond acelaşi raport cu absolutul, după observaţia poetului în comentariul lui asupra expresionismului : „Vedele indice zic : Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut decît prin *tăcere*, prin urmare *Atman* e *tăcere*. Printr-un salt analog al gîndului vom zice : absolutul îl trăim fie în linişte, fie în mişcare ; prin urmare *liniştea* şi *mişcarea* sunt cele două atribute ale *absolutului*. În oricare dintre ele absolutul se poate artistic exprima fără de rest. Expresionismul (iarăşi în sens larg) a îmbrăţişat totdeauna una din aceste forme. La sfîrşitul veacului al nouăsprezecelea, cînd impresionismul se transformă în expresionism, găsim la Munch şi la Van Gogh

[122] L. Blaga, *Feţele unui veac*, în *Zări şi etape*, p. 91.

realizate cele două atribute amintite : *liniștea* în statica fantastică a celui dintîiu, și *mișcarea* în dinamismul nebun al celui din urmă. Arborii lui Munch au ceva din liniștea misterioasă a cosmosului ; arborii lui Van Gogh ceva din zbuciumul universalei deveniri“ [123]. Contemplînd un tablou de Van Gogh, privitorul are prilejul de a-și descompune „starea estetică“ în elementele ei, nu rămînînd în viziunea *liniei* ca atare, ci remarcînd că în viziunea liniilor el trăiește *mișcări*. Viziunea liniei și mișcarea sînt stări sufletești cu totul eterogene, deși deopotrivă stări de conștiință, și deci privitorul trece printr-o stare de conștiință care este sentimentul, îndemnul, sugestia mișcării, trăită nu în sine însăși ci în proiecțiune pe un plan de conștiință exterior ei, plan de natură intuitivă, care este *viziunea liniilor*. Proiecția în viziunea liniilor, sugerată în *mișcare*, este starea estetică proprie expresionismului [124].

Reținem această teoretizare, pentru că ea cuprinde în germene o estetică a mitului poetic. Viziunea liniilor sugerate de mișcare este exprimarea *ideilor* ca *viziuni*, adică într-o formă pe care tot filosoful o numea gîndire mitică, în poezie, opusă gîndirii abstracte, în știință [125]. Procesul imaginar la care se extinde *viziunea* este *mitul*. Poetic vorbind, el nu este decît *geneza metaforei*, avînd ca structură fundamentală gîndirea mitică, redusă aici, ca expresie a setei de absolut, de originar, la funcția ontologică a metaforei, prin transformarea mitului viu în mit poetic. În gîndirea mitică arhaică rezultatul viziunii mișcării era fabulația, adică invenția faptelor „originare“, ale „începutului“, într-un timp imaginar, în care realitatea este deformată prin reducerea ei la elementar, la stihial. În mitul modern al poeziei „fabulația“ este înlocuită cu „starea originară“, prin care orice lucru este astfel redat încît tensiunea interioară „transcendează“ lucrurile, „trădînd relațiuni cu absolutul, cu ilimitatul“ — cum definea Blaga „noul stil“, ca o primă etapă a expresionismului [126].

De fapt, am putea folosi pentru identificarea arhetipală a dinamicii plină de sens a „noului stil“, noțiunea de *mit*. Prin imaterialitatea mitică a realității în imaginea

[123] L. Blaga, *Filozofia stilului*, pp. 69—70.
[124] L. Blaga, *Reflexii asupra stării estetice*, *Zări și etape*, p. 41.
[125] L. Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, p. 224.
[126] L. Blaga, *Probleme estetice*, în *Zări și etape*, p. 74.

poetică, aceasta nu reproduce natura, ci o trăiește din interior, ca o realitate „elementarizantă", stihială. Atingînd „centrul" realității, omul închide *în el* lumea, făcînd să țîșnească *din ea* secretul latent, forța „începutului", ca și cum făpturile ar „crește" din sentimentul poetului, într-o întregire „firească" a lor, ca și cînd lumea interioară se revarsă asupra celei exterioare, privită de ochiul interior ca un orizont al „misterului". Prin această funcție „elementarizantă" a metaforei omul este fixat în centrul ființei universului, prin coborîrea liricului în interiorul lui, în așa fel că sentimentul singur organizează realitatea exterioară după legea unei cosmogonii poetice bazată pe corespondența dintre sufletul uman și misterul existenței, făcînd ca poezia să fie, prin substanța ei mitică, o imagine a nașterii lumilor, a misterului existenței, pe care poetul îl caută, dincolo de aparențele realului, pe drumul nemărginirii, al luminii ce străbate întunericul, abisul.

Aceasta este și „viziunea" poeziei lui Blaga, a cărei substanță, după cum singur recunoștea, este întotdeauna mitică, încărcată de semnificații ; o viziune în care spațiul devine o dimensiune interioară, nemaifiind o calitate a timpului, care să-l facă obiectiv, ci o dematerializare a acestuia, pentru a-l transforma într-o durată originară, într-un sentiment al infinitului, al începutului (*Naștere*) :

Făptură nouă, iată, pe frunte
întîia lumină te-a uns !
Pe noi repede soarta ne mînă —
tu fără pas ne-ai ajuns.

Făptură de nicăieri coborîtă-n
imperiul mumei,
auriu, tînăr, proaspăt ulcior
rupt din coastele humei !

. . . . . .

Sub streașina vremii vei crește
încet, ca o lacrimă-n ochi.

Înclinația spre esențial și absolut a fost observată din primele versuri ale poetului : „Poezia lui L. Blaga se reazămă mai ales pe o impresie de totalitate. Cele două vo-

lume, *Poemele luminii* și *Pașii profetului*, înjghebează o atmosferă unitară, și unică la noi, nu atît de misticism cît de profetism, un fast exterior, cu atitudini stilizate și adînci convingeri despre sine ; nu e deci atît credinciosul care se roagă, cît preotul care oficiază“ [127]. Observația, aparținînd unui poet, se poate confirma încă prin primele versuri ca intuiție a structurii mitice a imaginii poetice. Căci încă de atunci este vizibilă contopirea realității, care își pierde astfel ființa proprie, cu sentimentul poetului (*Pămîntul*) :

Tăcere-apăsătoare stăpînea pămîntul
și-o întrebare mi-a căzut în suflet pînă-n fund.
. . . . . .
Ca să-l aud mai bine mi-am lipit
de glii urechea — îndoielnic și supus —
și pe sub glii ți-am auzit
a inimei bătaie sgomotoasă.

Pămîntul răspundea.

Sau într-o altă poezie, din altă perioadă, aceeași întîlnire a ființei umane într-un sens mai ascuns al „ființei“ lumii, cu care poetul se întîlnește în sentimentul său (*De rerum natura*) :

A căzut pe lucruri rouă
sau e numai o părere ?
Poate că le plînge fața
de-o lăuntrică durere.
Bate-o inimă în lucruri ?
Preajma ocupînd-o-n pîlcuri
n-au și ele gînduri, patimi ?
Fără ochi se uită-n lume
Purtătoarele de tîlcuri,
născătoarele de lacrimi.

Poezia care să nu reproducă natura ci să trăiască realitatea din interior în imaginea poetică, a fost o tendință mai veche în literatura europeană, ea putînd merge pînă

[127] N. Davidescu, *Poezia lui L. Blaga*, „Flacăra“ 1922, nr. 1.

la „cearta anticilor cu modernii", întreținută ca orientare literară de romantism și simbolism, menținută pînă în expresionism ! Din anii primelor volume de poezii, Blaga constata în studiile sale despre curentele europene : „Fiecare curent din cîte s-au ivit în istoria europeană, de la clasicismul francez încoace, se crede cel puțin un pas mai aproape de natură, decît curentul premergător. Oricare din aceste curente a încercat să-și asume singur dreptul de a fi socotit ca o emanațiune directă a „naturii". Un nou curent găsește de fiecare dată că înaintașii săi au creat forme pretențioase, potrivnice naturii, și de fiecare dată noul curent izbutește, pentru cîtva timp, să dea impresia că e singurul care merge pe linia inerentă „naturii". Acest repetat apel la natură dovedește cel puțin că natura e privită ca supremă operă de artă și ca o ultimă justificare a operelor de artă omenești" [128]. Explicația dată de filosof este că natura îndură în orice nouă epocă deformările stilistice ale acesteia, întrucît reprezentanții curentelor respective s-au ridicat în numele „naturii", atribuind *acesteia* intențiile ce și le voiau realizate în *arta* lor [129].

Aceasta este o situație paradoxală, după părerea filosofului, urmînd cunoscuta observație că „nu opera de artă se orientează după natură ci natura după opera de artă" [130]. Paradoxul nu este însă specific doar curentelor europene moderne, demn de „imaginația paradoxală a lui Oskar Wilde". La originea „polivalenței estetice a naturii" stă un mod al omului de a gîndi „semnificația naturii, începînd din epoca arhaică a societății, dominată de *gîndirea mitică*, prin care i se atribuie naturii o anumită valoare umană, pînă în epoca modernă, culminînd cu expresionismul, ai cărui scriitori și artiști, în tendința unei „stilizări" de tip folcloric, vrînd să se opună naturii prin tendința lor spre *esențial*, îi atribuie acesteia intențiile ce le voiau realizate prin arta lor. Într-o astfel de viziune poetică, dominată de un lirism cerebral, filosofic, aspectele naturii sînt esențializate prin înfățișarea lor ca abstracțiuni, nu însă în schemele gîndirii logice, ci în ale gîndirii mitice, adică ale unei structuri în care, prin integrarea „mitului viu" în imaginea poetică, imaginația

[128] L. Blaga, *Ferestre colorate*, în *Zări și etape*, pp. 290—291.
[129] Id., *ibid.*, p. 291.
[130] Id., *ibid.*, p. 292.

dobîndește o funcțiune demiurgică, devine expresia unei revolte contra aspectelor particulare ale existenței, a unei tendințe spre esențialul, presupus ca un focar al ei, asemeni unui izvor ale cărui ape se întorc mereu în el însuși, într-o izvorîre eternă. Prin structura ei mitică, imaginea poetică nu urmărește conturul accidental al naturii, ci sîmburele vieții, conceput ca o simplificare viguroasă și monumentală, ca o substanțializare a existenței, într-un „centru" unic și impersonal, imanent „totalității" universului, un centru existent pretutindeni și nicăieri în circonferința lui, prin convingerea poetului, după cerințele „noului stil" al epocii, că omului modern îi trebuie o religie dar el nu găsește nicăieri un Dumnezeu pentru ea.

În acest fel este L. Blaga, încă din prima imagine a primei sale poezii, un poet al „misterului", al „umbrei" care, în spectrul razelor de lună, dă luminii un fond pentru făpturile ce se întrezăresc într-o unitate invizibilă, „corola de minuni a lumii". Unul din primii critici ai poeziei lui Blaga îl citează pe un comentator al poeziei moderne, Albert Soergel, pentru înțelegerea expresionismului ca modernism, valabilă și pentru poetul nostru : „Dacă omul nu ar fi o creațiune jumătate umbră, jumătate lumină, ci așa cum îl dorește aspirația sa cea mai intimă, visul său cel mai curat, expresionismul ar fi revolta spiritului contra materiei, a libertății contra regulilor mecanice, revoluția artei contra naturii, ar fi strîngerea forțelor creatoare contra simțurilor consumatoare și contra intelectului ordonator, viziunea viitorului pe ruina trecutului" [131]. Dar, mai bine zis, în poezia lui Blaga expresionismul este toate acestea pentru că, în arta expresionistă, prin tendința ei modernistă, omul vrea *să nu fie* jumătate umbră și jumătate lumină — el vrea ca umbra să dea luminii fondul pe care făpturile sînt integrate într-o unitate invizibilă, trăită prin sufletul artistului ca o realitate elementarizată, stihială, opusă naturii imediate, simțită din *interior*, nu ca fapt obiectiv. „Mitul modern al poeziei" aceasta va însemna.

Lucian Blaga, ca poet, în concordanță cu cerințele noului stil al epocii, vrea ca umbra să dea luminii fondul integrării făpturilor într-o unitate invizibilă, după paradoxul pe care el însuși îl semnala ca specific curentelor

[131] Apud P. Drăghici, *Poezia lui L. Blaga*, Sibiu, 1926.

europene moderne, ce atribuie naturii intenţiile pe care poeţii le vreau realizate prin arta lor. Ca în această viziune poetică, în care aspectele naturii sînt înfăţişate în schemele gîndirii mitice, în imaginea poetică, păstrînd în ea din mitul viu doar structura, după legile mitului poetic modern (*Mi-aştept amurgul*) :

În bolta înstelată-mi scald privirea —
şi ştiu că şi eu port
în suflet stele multe, multe
şi căi lactee,
minunile-ntunericului.

. . . . . .

mi-aştept amurgul, noaptea şi durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
şi să răsără-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată nu le-am văzut.

STILUL EXPRESIONISMULUI

„Romanticii, consideră L. Blaga, nu se voiau numai *mişcaţi*, ci şi crescuţi, îmbogăţiţi, întrecuţi, prin opera de artă, de aceea ei recurgeau la toate mijloacele disponibile pentru sporirea sugestiei şi înainte de toate la posibilităţile inerente marelui subiect [...] Expresionismul reia într-o privinţă problema romanticilor, de a crea o artă prin care să nu te simţi numai *mişcat*, ci şi *crescut*. [...] Expresionismul încearcă să dea prin mijloace *formale* ceea ce altă dată romantismul încercase să rezolve numai prin *conţinut*. Expresionismul obţine creşterea conştiinţei, ridicarea fiinţei umane pe un plan de esenţe, prin intensificarea mijloacelor formale. Astfel un Van Gogh — simplu — numai prin dinamica interioară a liniilor unui tablou reprezentînd nişte obişnuite coline şi lanuri sporeşte viziunea lumii mai mult decît ar putea zeci de tablouri

clasice-romantice, căci atacă marele subiect : «creaţiunea lumei» [132].

În ce priveşte literatura, expresionismul tindea spre o nouă imagine a lumii, spre un sentiment care cuprinde totul, prin situarea omului în cosmos, dar cu o sensibilitate cosmică, într-o coeziune intimă cu lucrurile, vizîndu-le în centru, cum definea curentul Kasimir Edschmid într-un studiu despre poezie : „Artistul expresionist îşi transfigurează mediul. El nu vede : priveşte ; nu povesteşte : trăieşte ; nu reproduce : creează din nou ; nu găseşte : caută [...] Inima lui se lărgeşte, plămînii i se deschid, el se abandonează firii create în care nu este doar o parte ci ea este aceea care se mişcă în el după cum o oglindeşte el ; viaţa lui se aranjează fără ajutorul logicii, al raţionamentului, fără obstacolele moralei, nici ale cauzalităţii, ci numai şi numai după măsura amplă a sentimentului său. Prin această extroversiune a interiorului său se leagă de toate : închide în el lumea, are în el pămîntul, picioarele lui prind rădăcini în solul pe care-l domină, patima lui îmbrăţişează vizibilul şi ceea ce a fost deja văzut“ [133]. Comentatorul lui Edschmid, Mario de Micheli, reţinînd concepţia existenţială a artei, dezistorizarea sentimentului prin desprinderea eternului de sub învelişul vremelnicului, remarcă soluţia spirituală a expresionismului, în descendenţa romantică a poeticii lui Novalis : „Hotărîrea urgentă de a atinge centrul realităţii, de a nu rămîne la periferia acesteia, venea dintr-o justă reacţie faţă de arta oficială, epidermică prin firea lucrurilor ; se îndrepta prin contrast spre un impresionism din ce în ce mai exterior... Era vorba de a insista asupra realităţii pentru a face să ţîşnească din ea secretul latent. În această insistenţă se află originea tipică a deformării expresioniste, care pleacă mai ales de la Van Gogh şi Munch“ [134].

Şi, nu cumva, tocmai în această direcţie, de la „impresionismul senzualist“ trecem la „expresionismul senzualist“ ? În ce priveşte relaţia impresionism — expresionism, opoziţia : impresie-expresie, dacă pentru teoreticienii artei însemna provocarea unei realităţi neaşteptate, pentru artişti era doar o asimilare de metodă. Expresionismul

[132] L. Blaga, *Feţele unui veac*, în *Zări şi etape*, p. 116.
[133] Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968, pp. 84—85.
[134] Id., *ibid.*, p. 87.

este o consecință a ideii impresioniste, cum o apreciază, pe baza unei observații a lui Van Gogh, T. Vianu : În comunicația dintre impresie și sentiment, în cazul impresionismului sentimentul cedează și, independent, nu se mai dezvoltă, rămîne grațios ; în schimb, în cazul expresionismului, el acoperă impresia și o proiectează în spațiul altor valori. Impresioniștii n-au redus omul la o „simplă retină", cum li s-a reproșat, căci senzația pentru ei nu este rece, informativă, ci caldă și personală. „Față de academismul înaintașilor, impresioniștii au pășit în intimitatea creației, printre puterile proprii de iluziune și prefacere a lumii. Expresionismul nu afirmă altceva" [135].

În expresionism, observă un comentator al timpului, conținutul prin formă se transformă în mișcare, spre deosebire de impresionism, în care conținutul rigid dobîndea aspectul mișcării. Și „mișcarea considerată drept conținut al conștiinței reprezintă un lucru atît de nou, încît pentru a o defini nu dispunem nici măcar de noțiuni" [136]. Impresionismul reținea aspectele exterioare ale realității, așa cum sînt ele transmise poetului prin starea lui sufletească ; în schimb expresionismul prezintă aceeași realitate modificată, devenită gest și suflet, sentimentul acoperind impresia, fiind el însuși o forță creatoare a realității, a prefacerii lumii, în imaginea poetică. Expresionismul, făcind din lucrul individual un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate, răstoarnă raportul natură-om în inversul său, în sensul că arta, ca expresie profundă a sufletului uman, nu este o reproducere a naturii ci o exagerare a ei pentru o mai mare expresivitate afectivă.

În poezia lui Lucian Blaga din primele cicluri această prelungire a cosmosului prin mișcările sufletului este o explozie a sentimentului, care dă omului forța demiurgică a reintegrării lui în propria sa demnitate și spiritualitate. Spațiul naturii exterioare, văzut din interiorul sufletului, devine spațiu imaginar, dizolvat de expresionismul poetului în conținut prin înlocuirea formei cu mișcarea, într-o viziune care, ca viziune a absolutului, se suprapune cu imaginația mitică. Este „dionysiacă" viziunea naturii ca

[135] T. Vianu, *Fragmente moderne*. Cultura Națională, 1925, p. 25.

[136] Paul Hatvani, *Eseu asupra expresionismului*, citat „Secolul XX", 1969, nr. 11—12, p. 50.

proiectare a unei stări sufleteşti debordante şi haotice, ca şi cînd ea s-ar naşte din focul interior al poetului, într-un elan cosmic, în una din primele poezii (*Vreu să joc !*) :

O, vreau să jos, cum niciodată n-am jucat !
să nu se simtă Dumnezeu
in mine
un rob în temniţă — încătuşat.
Pămîntule, dă-mi aripi :
săgeată vreu să fiu să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decît cer,
de-asupra cer,
şi cer sub mine —
să joc
şi-aprins în valuri de lumină
străfulgerat de-avînturi nemaipomenite.

Năzuinţa spre absolut apare în opoziţie cu trupul trecător (*Daţi-mi un trup voi munţilor*) :

Pămîntule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcaşul furtunilor, care mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic !
Prin cosmos
auzi-s-ar atuncia măreţii mei paşi
şi-aş apare năvalnic şi liber
cum sînt,
pămîntule sfînt.

Este o proiecţie a sufletului interior în baza identificării ritmului vieţii umane cu ritmul cosmic, sub forma unei cuceriri a universului, acest „strigăt“ expresionist (*Veniţi după mine tovarăşi !*) :

Veniţi lîngă mine, tovarăşi, să bem !
Ha, Ha ! Ce licăreşte-aşa straniu pe cer ?
E cornul de lună ?
Nu, Nu ! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu braţul de fier.

Putem apropia această proiecție cosmică a omului de ideea lui Nietzsche despre supra-om ? În momentul de adîncire a crizei spirituale europene, expresionismul, de care poetul se recunoștea atașat, însemna o respingere a realității, scriitorii văzînd două posibilități de ieșire a omului de sub amenințarea în propria lui existență : afirmarea unui supraom sau gigant, care să stăpînească tehnica, sau o schimbare sufletească printr-o mai bună înțelegere între oameni, după doctrina creștină [137]. *Zarathustra* a fost în adevăr o carte cheie a expresionismului, în tematica „omului nou" al epocii. Și este foarte adevărat că ideea escaladării cerului prin forța umană a fost proprie mesajului vitalist al expresionismului, care tindea să înfrîngă durerea banală printr-o exaltare a voinței, într-un elogiu al „elanului vital", sub influența conjugată a lui Nietzsche și Bergson [138]. Contemporanii literari ai lui Bergson voiau, ca și el, să reașeze omul într-o realitate mai vastă decît noțiunile pe care singur și le-a creat. Opunînd staticului dinamicul, inteligenței intuiția, descriptivismului indefinibilul, Bergson a semnat angajamentul secolului al XX-lea de a distruge cunoscutul pentru a participa la aventură [139].

Nu este o noutate, presupusă de un comentator [140], că Nietzsche i-a precedat pe expresioniști, căci Blaga însuși îi fixează un loc printre precursorii „noului stil" [141]. Și „aventura" poetului n-a mers prea departe în această redescoperire.. Pentru a evita confundarea *spiritualului* cu *intelectul*, poetul tinde să-l confunde cu *carnalul*, cu *biologicul*, ca în filosofia lui Nietzsche, dar și-a dat seama de exagerare, denunțînd-o, în studiile de filosofia culturii, ca pe o încercare ce nu ține de singularitatea calitativă a omului și de poziția sa excepțională în natură [142]. Și de aceea, cel puțin din acest punct de vedere, este grăbită reconsiderarea operei lui prin punerea ei sub semnul unui exclusiv iraționalism de tip „Lebensphilosophie" [143]. Dar în

[137] Arnold Armin, *Die Literatur des Expressionismus, Sprachliche und tematische Quellen.*
[138] Id., *ibid.*
[139] R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 71.
[140] Mircea Vaida, *Mitologii critice*, p. 317.
[141] L. Blaga, *Fețele unui veac*, în *Zări și etape*, pp. 131—132.
[142] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, p. 511.
[143] N. Tertulian, *L. Blaga*, „Viața Românească", 1963, nr. 6—7.

acest caz nu mai e justificat a fi încadrat în capitolul „expresionismului" lui Blaga nici ceea ce a constituit un izvor al expresionismului european.

A fost atunci Blaga expresionist ? Am răspuns la această întrebare într-un studiu mai vechi : Ar fi totuşi foarte greşit să explicăm arta lui Blaga exclusiv prin formula expresionistă. Cum se ştie, şi cum poetul însuşi spunea în studiile sale de filosofia stilului, în arta expresionistă, cu năzuinţa ei spre absolut, îşi găseşte un loc esenţial arta folclorică, aceasta fiind în formele ei simple expresia aceleiaşi năzuinţe, determinată, bineînţeles, de tendinţele societăţii arhaice [144]. Şi identificam în această caracteristică folclorică a expresionismului poetului o anumită înclinaţie spre *gîndirea mitică*, pe care o consideram, în alt studiu, ca un orizont lăuntric al „mitului modern al poeziei", în concordanţă cu tendinţele „noului stil", caracteristic primului sfert al veacului XX în literatura europeană [145].

Expresionismul n-a fost numai o dezlănţuire energică de forţe spirituale, ci şi o întoarcere spre simplitate, spre esenţialul lucrurilor, şi tocmai astfel, dacă avem în vedere studiile poetului de filosofia culturii, pentru arta expresionistă, cu năzuinţa ei spre absolut, arta abstractă, stilizată, a epocilor primitive din istoria culturii umane este un nou punct de plecare al „modernismului" ei. Ideea a fost teoretizată de W. Worringer, care explica prin arta gotică năzuinţa spre o lume a supranaturalului, a transcendentului, pe care Blaga o compara cu arta abstractă de origine folclorică. Şi care va fi totodată o sugestie pentru redescoperirea filonului folcloric, cu tendinţele „elementarizante", „stihiale" ale „stilului" folcloric, ca un cadru „tradiţionalist" al modernismului său.

Pe de altă parte, poezia modernă, prin înclinaţia ei spre esenţial şi absolut, nu poate fi redusă nici ea la unica formulă a „expresionismului", dacă ne gîndim la complexitatea mişcării, la tendinţele ei contradictorii, şi la faptul că nici unul din marii poeţi lirici : Heym, Trakl, Stadler, Benn, sau romancieri : Kafka, Jahn, Döblin, nu s-au considerat ei înşişi expresionişti, cum critica literară

[144] E. Todoran, *Preliminarii la opera lui L. Blaga*, *Revista de istorie şi teorie literară*, 1967, nr. 1.

[145] E. Todoran, *L. Blaga şi mitul modern al poeziei*, în vol. *Studii de literatură comparată*, Ed. Academiei, 1968.

i-a apreciat [146]. Acesta explică de ce începuturile poeziei lui Blaga nu pot fi reduse nici la nietzscheanism și nici la expresionism, trebuind să avem în vedere pentru acea perioadă accepția deosebită pe care poetul o da expresionismului, și a-i recunoaște astfel o bază folclorică arhaică, un cadru potrivit pentru mitul modern al poeziei. Dacă avem în vedere că tendința spre absolut este caracteristică artei simbolice în general, putem reține observația lui M. Eliade că experiențele artistice moderne sînt susceptibile de a veni în ajutorul celor ce studiază miturile și simbolurile arhaice, în etnologie și istoria religiilor. În primul elan al suprarealismului, explicitat teoretic de A. Breton, se descifrează nostalgia „totalității primordiale", dorința de a anula istoria și a o reîncepe cu forța și puritatea originală : mișcările artistice moderne urmăresc, conștient sau nu, distrugerea universurilor estetice tradiționale, reducerea „formelor" la stări elementare, germinale, în speranța de a reintegra, prin artă, momentul auroral cînd omul vedea lumea „pentru prima dată" [147]. Ceea ce înseamnă o redescoperire a „universurilor arhaice", ca izvor al „modernismului" în artă, același și în modernismul poeziei lui Blaga.

„Prin matricea stilistică suntem, într-o măsură cum nu visăm, ancorați într-o viață anonimă" [148], adaugă Blaga despre substratul creației spirituale, în acord cu tendințele expresionismului european, ca poet, și în baza unei teorii pe care el o elabora, ca filosof, despre „noologia abisală", pentru explicarea culturii românești ca o creație anonimă, impersonală, colectivă, cu convingerea că aceasta, din planul abisal al matricei stilistice, se va afirma și în viitor pe planul culturii majore, printr-o „monumentalizare" a culturii folclorice în formele artei moderne.

[146] A. Armin, *op. cit.*, p. 58.

[147] M. Eliade, *La Nostalgie des origines*, Gallimard, 1969, p. 138.

[148] L. Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, p. 155.

Ţinînd seama de felul în care Lucian Blaga înţelegea noul stil şi expresionismul, ca tendinţă spre absolut, caracteristică unei epoci de bărbăţie, revoluţionare, în artă, situarea lui în literatura de avangardă este istoric justificată. După prima recunoaştere a valorii poeziei sale, ca poezie modernistă, prin tendinţa de a suspecta realul, în căutarea absolutului, poetul a putut fi trecut printre suprarealişti, reprezentanţi ai „anarhismului poetic", comparat fiind cu poeţii celor două generaţii moderniste, simbolişti şi expresionişti : G. Apollinaire, Fr. Carco, J. Cocteau, din literatura franceză, G. Benn, E. Lisauer, A. Stamm, G. Trakl din literatura germană, iar din literatura română cu N. Davidescu, A. Maniu, G. Bacovia [149]. Aşadar poetul era integrat într-o tendinţă a artei spre aspectele întunecoase, spre misterul lumii, al divinităţii, al sufletului, destul de puternică încă la sfîrşitul secolului trecut dar dominantă, mai ales în literatura germană, după primul război mondial. Prin influenţa germană poetul aducea în literatura română izbucnirea violentă a tendinţelor stilului revoluţionar din arta modernă, caracteristic primelor decenii ale secolului nostru, după definiţia pe care el va da-o : „*Modernismul poetic* : Licenţele poetice ale epocii premergătoare devenite *scop* şi confirmate de duhul vremii în această demnitate" [150]. Ceea ce, evident, va aduce şi corectivul : „Suprarealismul este o manifestare ostentativă a libertăţii. Dar arta exclude principial orice ostentaţie" [151].

Este mărturisită aici, în anii de maturitate poetică, o compensaţie pentru *modernismul* ostentativ din anii tinereţii poetice, în numele unui echilibru *clasic*. În aceleaşi cugetări avem şi motivarea, raportabilă la „matricea stilistică" a culturii folclorice, care, afirmată în formele artei moderne, va alcătui substratul ancorării poetului în „viaţa anonimă", ca suport al continuităţii şi neştiutei legături cu colectivitatea, într-o vîrstă *clasică* a *modernismului*, pe care poetul o atingea prin creaţia lui : „Poezia

[149] Const. I. Emilian, *Anarhismul poetic*, Ed. „Bucovina", 1932, p. 30.

[150] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 105.

[151] Id., *ibid.*, p. 243.

unor autori moderni de inspirație tehnică și urbană și de mod ermetic îmi face impresia unui laborator cu aer condiționat [...] Eu, care o viață întreagă am trăit la sat, pe lîngă dumbrăvi și printre podgorii, nu prea am încredere în aerul condiționat" [152].

Admițînd că una din trăsăturile distinctive ale poeziei române în raport cu mișcarea poetică universală este legătura ei cu tradiția, cu poezia populară [153], la Blaga ea este semnul unei maturizări poetice de valoare universală, în contactul cu „clasicii" modernismului. În poezia lui se realizează în literatura română o sinteză a spiritului modern, la începutul secolului : antinaturalismul lui Stefan George, în continuarea simbolismului secolului trecut, cu o pronunțată năzuință spre absolut, proprie expresioniștilor ; naturismului mitologizant, nu opus expresionismului ci integrat în el sub forma unei viziuni folclorice străvechi, cu convingerea, dezvăluită în ample studii de filosofia culturii, că simbolul, mitul, imaginea sînt substanța vieții spirituale, uneori în forme și argumente care resping viața citadină contemporană, în schimb, cu înclinații metafizice, ca ale poeziei lui Stefan George, sau religioase, ca ale poeziei lui Rainer Maria Rilke.

Stefan George se opunea naturalismului cu gîndul că poezia nu trebuie să fie nici descriere, nici evaziune, ci plenitudine, ea urmînd să nu exprime altceva decît viața, dar o viață mai bogată decît aparențele, descoperind un sens ascuns al existenței : „George regăsea tradiția lui Jean-Paul și a lui Hölderlin și se atașa forțelor dinamice care îl conduc pe om în lume, acelor demoni pe care poezia germană nu i-a uitat niciodată. După gîndirea lui George aceste forțe uitate, din care grecii și-au făcut mitologia și cărora Goethe și Hölderlin le-au recunoscut puterea, trebuie în fiecare epocă să primească de la geniile poeților o formă mitică prin care ei să fie făcuți de înțeles oamenilor, cunoscuți și familiari, prin aceasta neutralizîndu-se acțiunea lor nefastă și utilizîndu-se puterile lor" [154]. Dar există momente cînd omul nu are posibilitatea de a prinde necunoscutul, căruia nu știe să-i mai dea un nume, iar

[152] Id., *ibid.*, p. 242.

[153] Al. Philippide, *Despre poezia română dintre 1920 și 1940 în raport cu poezia europeană*, în *Puncte cardinale europene*. Ed. Eminescu, 1973, p. 239.

[154] R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 80.

natura rămîne mută pentru el. Poezia, pentru George, trebuie să restabilească această comuniune și, ca și pentru Rimbaud și Mallarmé, să sesizeze realitatea prin mijloacele limbajului, adevărată legătură între om și lume, ce restituie fiecărui cuvînt valoarea sa, punînd spiritul direct în fața obiectului. Această redescoperire a unui mod de cunoaștere magică George o va numi Artă.

În această viziune, care face din poezie un instrument metafizic, este Blaga apropiat de George. În anii următori primului război, poezia lui este expresia afinității profunde a poeziei moderne cu stilul poeziei populare, și dacă admitem că poetul n-a descoperit folclorul direct, ci prin filieră europeană, mai bine-zis germană, cum susține el într-o mărturisire [155], e posibil ca un model în literatura germană să fi avut în poezia lui Stefan George. Poezia este și pentru Blaga un exercițiu spiritual potrivit pentru a-l întoarce pe om spre izvoarele vieții, forțele vitale prinzînd o formă mitică în care natura întreagă este așteptată să vorbească, pentru a exprima fundamentele ființei, ca în acest cosmic fior erotic (*Nu-mi presimți ?*) :

Nu-mi presimți iubirea cînd privesc
cu patimă prăpastia din tine
și-ți zic :
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare ! ?

În poezia lui George divinul lua formele trupului uman, cel uitat de creștinism, schimbat într-un zeu, pentru recunoașterea zeului în trupul uman, într-o religie „a modernilor", nu mai puțin adîncă decît cea veche, ca mit modern al poeziei, cum se vede din această simbolizare mitică a împlinirii erotice (trad. N. Argintescu-Amza) :

Dorință-mi ești, în zări măsură
Și te respir prin adieri,
Te sorb în orice băutură
Și-n miresmate-mbrățișări.
Tu, mladă-n floare, nobilă tulpină,
Cleștar vrăjit și limpede izvor,
Tu, zveltă și curată ca lumina,
Tu, gingașă văpaie-n zori.

[155] L. Blaga, *Începuturile și cadrul unei prietenii*, în „*Gîndirea*", 1940, nr. 4.

Aceeași confundare a omului cu „pămîntul" este și sensul primelor imagini ale eroticii lui Blaga (*Noi și pămîntul*) :

În noaptea asta-n care cad
atîtea stele, tînărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug.
Nebun,
ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,
ca să-ți topesc zăpada umerilor goi,
și ca să-ți sorb, flămînd să-ți mistui
puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.

Dintre poeții epocii, cu Rainer Maria Rilke a fost comparat Blaga mai ales, întrucît despre el se poate spune ceea ce el zicea despre poetul german [156] : că a creat o operă poetică revărsată dintr-o matrice stilistică medievală, cu prelungiri pînă în timpul său. Avînd convingerea că „Dumnezeu se află în toate", în drumul de la religiozitatea evului mediu spre o nouă imagine a lumii, Rilke considera că experiența artistică este o experiență extatică, prin care „toate lucrurile ți se dau într-un chip totodată mai îndepărtat și oarecum mai adevărat" — sau după comentariul lui Maurice Blanchot : „Certitudinea ascunsă că «acolo» nu este decît un alt fel de a fi «aici», cînd nu mai sunt numai în mine, ci în afară, lîngă sinceritatea lucrurilor, mă aduce neîncetat către «vederea» lor, mă întoarce către ele pentru ca întoarcerea să se împlinească în mine [...] De aici constanta prietenie pentru lucruri, șederea alături de ele, pe care, în toate perioadele vieții sale, Rilke o recomandă ca fiind ceea ce poate cel mai bine să ne apropie de o formă de autenticitate. Putem spune că adeseori cînd se gîndește la cuvîntul *absență*, el se gîndește la ceea ce este pentru el *prezența* lucrurilor, ființa — lucru : umilă, tăcută, gravă, ascultînd de gravitatea pură a forțelor, care este repaus în rețeaua influențelor și în echilibrul mișcărilor" [157].

Este experiența extatică pe care și Blaga o avea în privirea lucrurilor, nu așa cum sînt ele organizate în uzura

[156] L. Blaga, *Orizont și stil, Trilogia culturii*, p. 145.
[157] Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Ed. Univers, 1980, pp. 100—101.

vieții, ci în eternitatea ființei — lucruri, tăcută și gravă, în mișcarea universului (*Liniște între lucruri bătrîne*) :

În apropiere e muntele meu, munte iubit.
Înconjurat de lucruri bătrîne
acoperite cu mușchi din zilele facerii,
în seara cu cei șapte sori negri
care aduc întunericul bun,
ar trebui să fiu mulțumit.
Liniște este destulă în cercul
ce ține laolaltă doagele bolții.

Deci și Blaga, ca și Rilke, întorcîndu-și fața de la lucrurile oferite întrebuințării, le privește ca „lucruri bătrîne", dincolo de imediat, pe distanța infinită a „zilelor facerii". Și dacă *artistul* vede astfel lucrurile, profunzimea acestora nu este și pentru Blaga, ca și pentru Rilke, „deschiderea" *artei* spre „tensiunea unui început infinit" ? În raportul omului cu „absența", cu nedeterminarea, simțită în „prezența" lucrurilor, trebuie căutată așadar experiența „deschiderii", furtuna năvalnică a spiritului, ca formă poetică, în spațiul unor raporturi infinite, nu în cutare sau cutare lucruri, ci în toate lucrurile, a recuperării dintr-o existență străină existenței sale, expresie a sentimentului de cucerire interioară a existenței, în care lumea plutește ca într-un Tot, în *Sonetele către Orfeu* (trad. Dan Constantinescu) :

O, tu pierdutule zeu ! Urmă nesfîrșită rămas !
Doar fiindcă te-mpărții, sfîșiind, furia vrăjmășiei,
auzim noi acum, și firii îi sîntem vrednic glas.

Este căutarea care dă sens și poeziei lui Blaga, ea împăcînd, cum bine s-a observat, „zbuciumul intelectual al veacului modern și neliniștile primare ce urcă în noi ca un val, din veacuri adînci" ; o căutare care, dacă, pe de o parte, dă sentimentul unei plinătăți interioare în „bucuria de a pipăi lucrurile pentru a le ghici mugurul de viață ascuns" [158], în schimb, înțelegînd-o, ca o cunoaștere a

[158] Ov. Papadima, *Drumurile sufletești ale lui L. Blaga, Creatorii și lumea lor*, Ed. Fundațiilor, 1943, pp.439—440.

absolutului, ea este doar o revelare disimulată a „misterului" existenței.

Bucuria de „a pipăi" lucrurile este aceeași cu bucuria lui Rilke de „a vedea" aceleași lucruri, într-un contact real cu ele, care, sustrăgîndu-l din golul alienării sale, îl integrează în lume și totodată în el însuși. Cu acest sens este citat un poem, al poetului german, în traducere franceză în *Dictionnaire des symboles* [159], ca exemplu al unui transfer imaginar care plasează omul în interiorul simbolului și simbolul în interiorul omului, ce înlătură frontierele aparențelor, realizînd o unitate :

Și tu veux réussir à ce que vive un arbre
projette autour de lui cet espace intérieur
qui réside en toi...
Ce n'est qu'en prenant forme
dans ton renoncement qu'il devient réelment arbre.

O stare asemănătoare exprimă și poezia lui Blaga, ca imagine a totului, într-o simbioză a interiorului cu exteriorul, caracteristică nu numai lui Rilke ci poeziei moderne în general (*Melancolie*) :

Un vînt răzleț își șterge lacrimile reci
pe geamuri. Plouă.
Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată
durerea,
ce-o simt, n-o simt în mine,
în inimă,
în piept,
ci-n picurii de ploaie care curg.
Și altoită pe ființa mea imensa lume
cu toamna și cu seara ei
mă doare ca o rană.

Nu de o personificare cu străvechi urme mitice este vorba în această imagine, căci nu „natura" obiectivă îl interesează pe poet, ci un raport al lui cu lumea „totalizată" printr-un sentiment care îi dă o unitate „lăuntrică". Dacă sentimentul unei plinătăți interioare este bucuria de „a pipăi" lucrurile, ea se transformă în durere cînd tristețile nedeslușite sînt simțite în inima poetului, ca un vînt răz-

[159] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. XXXII.

leț ce își șterge lacrimile reci pe geamuri. Durerile ce le simte poetul în picurii de ploaie sînt propriile lui dureri, ca o lume „altoită" pe ființa lui, căreia îi dă sens, în „totalitatea" ființării ei și a cărei neîmplinire îl doare ca o rană a ființei lui proprii : ploaia este în acest caz nu un „eveniment" al naturii exterioare, ci o „stare de suflet" într-un contact real cu lucrurile.

Despre Rilke spunea unul din criticii lui, W. Michel, citat de M. Ralea : „Este un cuvînt pe care-l întîlnim la Rilke cu o bizară frecvență : e cuvîntul „lucru". E surprinzător cîte știe Rilke despre lucruri. Că lucrurile trăiesc se știa și înainte de el. Dar nimeni n-a îndrăznit să deducă cu atîta ușurință această solidaritate de speță, care îl face pe Rilke să trateze lucrurile cu o politețe așa de preventivă. El are grijă de ele ca de suflete". Și adaugă M. Ralea : „De la această stare de spirit pînă la panteism e numai un pas. Rilke îl găsește pe Dumnezeu pretutindeni în toate ipostazele universului. El adoră și aspiră mereu la contopirea cu marele tot. «Viața mea se îndeplinește în cercuri din ce în ce mai largi care închid în ele lucrurile. Dar poate ultimul cerc nu-l voi ajunge niciodată. Mă învîrt mereu în jurul lui Dumnezeu»" [160]. Există așadar la Rilke un „misticism al lucrurilor", în care „divinul" este doar semnul unei simbioze a „interiorului" cu „exteriorul", într-o unitate a lumii al cărei sentiment îl are poetul ce aspiră la contopirea cu „marele tot".

O stare asemănătoare exprimă poezia lui Blaga, ca imagine a „totului". Un comentariu, din acest punct de vedere, al unității, „în care fragmentul nominalizabil se contopește în anonimatul Totului", face Ion Pop, punîndu-i în comparație pe Blaga și Rilke : „Dacă ar fi să găsim o similitudine de concepție cu marii poeți ai lumii, atunci ar trebui să ne îndreptăm atenția spre autorul *Sonetelor către Orfeu* și al *Elegiilor duineze*, ce proclamase în termeni înrudiți dublul tărîm în care existența spiritului creator se consumă :

Și chiar de ne-am reflecta
tulbure-n lac,
tu chipul să-l știi :

[160] Mihai Ralea, *Înțelesuri*, Ed. „Cugetarea", 1942, pp. 160—161.

Pe dublul tărîm deabia
glasuri se fac
blînd, veşnicii [161].

Şi, citîndu-se criticul Maurice Blanchot, pe care şi N. Balotă îl urmase în interpretarea lui „Blaga, poet orfic", este indicată calea lui Rilke în adaptarea mitului antic : „Eroarea lui Orfeu — citim în *L'espace littéraire* — pare a fi [...] în dorinţa care îl poartă s-o vadă şi s-o posede pe Eurydice, el, al cărui singur destin este de a o cînta [...]. El o pierde pe Eurydice pentru că o doreşte dincolo de limitele măsurate ale cîntecului, şi se pierde pe sine însuşi". La Blaga, privirea orfică este cea dinaintea rupturii, privirea — spaţiu al esenţialităţii, pentru care cîntecul este o realitate, privirea obsedată de esenţial, agent al integrării [...] Ochiul uman este pentru Rilke distanţă, totuna cu conştiinţa cunoscătoare, ce ne obligă să trăim «în despărţiri mereu» — acelaşi simbol devine la Blaga semnul contemplaţiei extatice, integratoare. «Ochiul cunoaşterii» se deschide, în poezia lui Blaga, lîngă «fîntîni fără fund», el nu este nici o clipă străin de structura primară, arhetipică, a universului. Lumina lui e lumina învăluitoare a tainei, şi numai *cugetul, gîndul* pot aduce îndoiala, declanşînd ruptura de „corola de minuni a lumii" [162].

Rilke şi Blaga aşadar se găsesc, ca poeţi, într-o relaţie a eului cu universul, unul cu sentimentul „integrării", celălalt cu sentimentul „distanţei", dar pentru nici unul lumea nu este o „străină". Contactul cu lucrurile, prin „inima" lor nevăzută, susţrăgîndu-l din golul alienării sale, îl integrează pe Rilke în „miezul viu" al făpturii, cum spune el în *Epilogul* (tradus de Blaga) :

Cînd, arzătoare, viaţa
ne-o credem în toi,
moartea, în miezul fiinţei,
plînge în noi.

Căci Rilke, neîmplinit într-o viaţă „trăită" cu adevărat, este un poet al presentimentului, cum îl numea M. Ralea,

[161] Ion Pop, *L. Blaga — Simbolurile privirii*, *România literară*, 1971, nr. 20.
[162] Id., *ibid.*

și dintre toate presentimentele cel care-l stăpînește mai mult este cel al morții. Și de aici și ideea că „fiecare dintre noi își are moartea lui“ [163].

Nu există împliniri, ci promisiuni de lungă scadență, care durează toată viața, și prin promisiuni trebuie salvată viața care se împotmolește, pentru acest poet care a murit de înțepătura unui trandafir, nemulțumit de tot și nemulțumit de el însuși, după propria lui mărturisire, dorind să se răscumpere cu mîndrie în tăcerea și singurătatea nopții [164]. Cu convingerea că moartea, pe care o are în el fiecare, ca fruct căruia fiecare îi este doar coajă și frunză *(Ceaslovul)*, Rilke credea că odată cu moartea chipul și ochii lui vor trăi în cele ale făptuirii în care el se contopește prin contactul cu lucrurile *(Moartea poetului)*. Comentînd moartea lui, Blaga spunea într-o însemnare comemorativă : „El, căruia-i plăcea să numere pleoapele trandafirilor, a murit așa cum dorea, de moartea sa. Poetul a fost ucis de un trandafir. Realitatea are, mai adesea decît se crede, insondabile prelungiri și subînțelesuri de simbol“ [165]. Observația nu e ironică, pentru că subînțelesul simbolului este *tăcerea* ființei odată cu moartea poetului, cum spune el și într-o poezie pentru pomenirea lui Rilke *(Poetul)* :

Poetul, cu numele șters și pierdut, s-a retras
sub pavăza muntelui,
făcîndu-se prieten înaltelor piscuri de piatră.
Și neajuns, neclintit, a rămas în jocul destinului,
flancat de albe și negre solstiții,
mare și singur.
Nu l-a ucis amarnica grijă din vale, nici gîndul
că Dumnezeu răpitu-și-a singur putința-ntrupării.

. . . . . .

Muri poetul ucis sub soare de-un trandafir,
de-un ghimpe muiat
în simplu albastru, în simplă lumină.

[163] M. Ralea, *op. cit.*, p. 166.
[164] R. -M. Albérès, *L'Aventure intelectuelle du XX-e siècle*, p. 159.
[165] „Steaua“, 1956, nr. 12.

De-atunci, în frunzare-aplecate,
privighetorile toate-amuțiră,
uimite de cele-ntîmplate.
Privighetorile ceasului, din rarele noastre grădini,
amuțiră-n lumina ce-apare-n zădar
și fără de semne, de-atunci.
Și nu știu nimic pe pămînt
ce-ar putea să le-ndemne
să cînte iar.

Pentru Blaga „moartea poetului" este *tăcere* pentru că, spre deosebire de Rilke, el nu găsește *nicăieri* un alt chip al zeului decît acela al *naturii*, în care el se contopește. Dacă privirea noastră se întîlnește cu ochii lucrurilor chiar și acolo unde receptivitatea comună este izbită de absența lor, cum de exemplu în statuia unui Apollo, lipsit de cap, ochii se mută în trupul zeului [166], pentru Rilke ea înseamnă întoarcerea spiritului către sine, către „creator spiritus", o reîntoarcere către *divin*. Toată taina religiei lui Rilke, observă I. Pillat, e cuprinsă în această frază : „Nimic nu e mai înțelept decît cercul. Dumnezeu, care ne-a scăpat în ceruri din pămînt o să ne vină iar". Aceasta pentru că, spune comentatorul : „Viața și moartea nu sunt poate decît două gravitații contrare, la ale căror legi trebuie să ne supunem pe rînd ; ele se corespund la infinit" [167]. Pentru Blaga, în schimb, poetul se întoarce către natura care poartă *semnele* divinului, într-o „așteptare" afectivă, natura fiind trupul din care zeul s-a desprins, plină „de-aromele zeului, ca un cuib de mirosul sălbătăciunii" *(Satul minunilor)* :

Legi răsturnînd și vădite tipare
minunea țîșnește ca macu-n secară.
Cocoși dunăreni își vestec de pe garduri
dumineca lungă și fără de seară.

[166] Edgar Papu, *Rilke, poetul recuperării*, „Secolul XX", 1965, p. 65.
[167] I. Pillat, *Portrete lirice*, Ed. „Cugetarea", p. 265.

„Pentru ce trebuie ca speranța de a descoperi totdeauna numai departe în umbră, în tăcere, aparența unei suprarealități, să fie însoțită mai des decît dorim de o renunțare prealabilă a spiritului incapabil de a privi în față cu realitatea prezentă, de a o face transparentă și nesemnificativă ?“ [168]. Pentru comentatorul mitului modern al poeziei, M. Raymond, întrebarea se pune, inevitabil, în mai vechea discrepanță platoniciană care făcea din artă o imitație sensibilă a lumii inteligibile, întrucît pentru epoca modernă ea este o consecință a unei voințe, „naivă și barbară dar totodată legitimă“, de adaptare „la un univers în care puterea omului asupra materiei — și a materiei asupra omului — crește în fiecare zi“, o adaptare în care „senzorialul în totalitatea lui suferă deci o uriașă discreditare“ [169], ca bunăoară „ascensiunea platoniciană a obiectivelor în căutarea esenței lor“, în arta lui Picasso, Cocteau etc. [170]. Lumea reală nu mai oferă decît pretextul, materialul, imaginile avînd o valoare intrinsecă, vor să spună „ceva“, că sînt „semne ale unei realități absolute“ [171].

Platon exprima prin mitul peșterii ceea ce Blaga va spune printr-o metaforă : „Soarele are lumină cu mult prea bogată decît să poată produce «efecte de lumină»... Luna însă, cu lumina ei mai săracă, are cele mai frumoase «efecte de lumină»... Există lucruri adînci, cari în lumina artei pot fi înțelese cu mult mai limpede decît în lumina științii. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunei decît în lumina soarelui“ [172]. Este tocmai direcția poeziei moderne această producere a efectelor de lumină“, simbolizată de lumina lunii, mai bogată decît a soarelui. Poeții moderni, obsedați de o „tenebroasă unitate“, la care aspira Baudelaire și creatorii mitului modern al poeziei, tulburați de o sete de Absolut pe care religia — prin „cunoașterea paradisiacă“, numită de Blaga — nu o mai potolește, vor tinde, în direcția înte-

[168] M. Raymond, *op. cit.*, p. 403.
[169] Id., *ibid.*, p. 282.
[170] Id., *ibid.*, p. 303.
[171] Id., *ibid.*, p. 285.
[172] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 26.

meierii „ființei" prin cuvinte, să scoată cuvintele din funcția lor „înțelegătoare", folosindu-le cu un sens „uitat", în profitul unei „conștiințe cosmice". Cu precizarea de ordin istoric a lui H. Friedrich : „De la Novalis pînă la Poë și Baudelaire, reflecția s-a concentrat asupra procedeului prin care geneza textului liric să depășească sfera temelor și motivelor, rezultînd dincolo de ele, ba chiar în mod exclusiv, din posibilitățile combinatorii ale sunetului limbajului și din vibrațiile asociative ale semnificațiilor lexicale. Rimbaud recurge la acest procedeu cu o îndrăzneală pe care înaintea lui n-a avut-o nimeni. O poezie care nu mai ține cont de inteligibilitatea normală se poate folosi de procedeul amintit cu atît mai mult cu cît în el cuvîntul ca sunet și sugestie e disociat de cuvîntul ca slujitor al unei structuri semantice comunicabile. Înlăuntrul cuvîntului sînt descătușate forțe alogice care dirijează expresiile și exercită, prin succesiuni sonore neobișnuite, un farmec neobișnuit. Acesta contribuie în aceeași măsură, ca și irealitatea senzorială și mișcările absolute, la sensibilizarea imediată a «necunoscutului»" [173]. În aceasta și constă „structura liricii moderne", după H. Friedrich. O structură pe care o teoretiza cu anticipație Novalis, romanticul, în *Fragmente*, prin echivalarea poeziei cu magia, provenind din tradiții străvechi, ce constă în îmbinarea fanteziei cu puterea de cugetare, în așa fel că „orice cuvînt e incantație", într-un limbaj fără scop de comunicare directă. Idei ce se vor încadra în poetica lui Baudelaire, lirica lui Rimbaud și a lui Mallarmé [174].

Simbolismul n-a fost în literatura franceză numai o revoluție, după cea romantică și parnasiană, cu scopul de cucerire și organizare, ci a reprezentat, după opinia lui A. Thibaudet, însăși idea de revoluție, ca un blanquism artistic, care a încorporat motivul revoluției cronice în starea normală a literaturii [175]. Motivul este cel indicat de Ph. van Tieghem în studiul lui despre doctrinele literare franceze : „Aceasta însemna a restitui primului element al artei literare valoarea sa proprie și a atrage atenția asupra cuvîntului, adevărata realitate a poeziei, prea ades utilizat ca instrument docil și fără valoare proprie, în fo-

[173] H. Friedrich, *op. cit.*, p. 94.
[174] Id., *ibid.*, p. 25.
[175] A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, E.L.U., 1966, p. 484.

losul Gîndirii sau al Emoției. Însemna introducerea misterului în cuvinte, mister pe care romantismul îl introdusese doar în lucruri“ [176].

Structura poeziei moderne, după interpretarea lui H. Friedrich, e străbătută de o fisură, aceeași la Baudelaire și la Rimbaud : fisura dintre limbaj și idealitate, dintre voință și putință, dintre aspirație și țel, caracteristică spiritului modern, numită *hegemonia disonanței*. Pentru Rimbaud disonanța consta într-o artificializare a „eului“, ce duce la „dezumanizarea“ poeziei, prin aceea că ea pare să vorbească fără a se adresa cuiva, nici un auditor neexistînd pentru ea, mai ales acolo unde eului imaginat i s-a substituit un mesaj fără eu, în starea sufletească a *angoasei* [177]. Mallarmé, găsindu-i motivarea existențială, a transformat-o în *disonanță ontologică* [178].

Există însă o mare deosebire între „estetica metafizică“ a lui Baudelaire, în tradiția romantismului, ca teorie a „magiei sugestive“, și „estetica negativă“, a lui Mallarmé. Prin magia cuvîntului poetic el vrea să exprime misterul universului, dar simte că acest mister este nu numai insolubil și imens de obscur, ci și găunos, mut, Neantul însuși, poezia exprimînd Ideea în ultimă instanță „inexprimabilă“, desfăcută de orice emoție, de orice retorică, deci numai un Semn, care înseamnă Nimic [179]. Și de aceea nu poate fi considerat Mallarmé un descendent spiritual al lui Novalis. În timp ce Novalis tindea spre unitatea misteriosului univers, Mallarmé tinde spre o transcendență goală [180]. Tranziția o face Baudelaire, pentru care, în moștenire romantică, „magia limbajului“ este o cale spre „idealitatea goală“, căreia poetul îi dă o forță de atracție care provoacă o încordare excesivă spre „înalt“, după o dilemă a evadării din real, fără a putea crede totuși într-o transcendență prin conținut și constituită ca sens ; o dilemă care, după H. Friedrich, „îi duce pe poeții modernității la o dinamică a tensiunii fără rezolvare și la o *misteriozitate* gratuită“ [181].

[176] Ph. van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, Ed. Univers, 1972, p. 260.
[177] H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, pp. 69—71.
[178] Id., *ibid.*, p. 37.
[179] Gui Defel, *L'esthétique de Stéphane Mallarmé*, apud R. Wellek, *op. cit.*, pp. 434—435.
[180] R. Wellek, *op. cit.*, p. 438.
[181] H. Friedrich, *op. cit.*, p. 47.

Pînă unde merge atunci revoluția simbolismului, ca revoluție cronică, în poezie ? Este o întrebare impusă de însăși mișcarea literară europeană, consumată în propriul ei modernism. Dacă avîntul simbolist, în literatura franceză, a durat pînă în primii ani ai secolului nostru, curentele moderniste în întreaga literatură europeană vor reprezenta ideea de revoluție, revoluția cronică, în cea mai bună „tradiție" romantico-simbolistă. Suprarealismul aceasta însemna, după o recunoaștere a lui A. Breton : „Tot ceea ce noi știm este că sîntem înzestrați cu un anumit stadiu al cuvîntului și că prin el un anumit lucru mare și obscur tinde să se exprime prin noi" [182]. Și consecința, în extrem, este o ambiție metafizică a poeziei, ce duce la un anumit impas, după un alt comentator al suprarealismului : „Ea, care este toată creația și care în afară de expresie nu este nimic, pentru a exprima un absolut este obligată de a renunța la orice expresie. Nu este aceasta contradictoriu ?" [183].

O cugetare a lui Blaga sesizează paradoxul poeziei moderne : *„Elixir adevărat sau imaginar ?* — Poezia simbolistă din veacul XIX se aseamănă cu patima împăratului Caligula de a bea mărgăritare dizolvate în oțet" [184]. Și aceasta pentru că ea, pe de o parte, tinde să elimine orice „idee" din „discursul" poetic, iar pe de altă parte, „simbolistă" fiind prin aceasta, în opoziție cu alegoria, nu poate renunța la funcția principală a simbolului, aceea de a sensibiliza un „înțeles", de a individualiza „generalitatea" unei idei, ca proces de gîndire poetică, într-o *semnificație* a lucrurilor prin *sensul* cuvintelor. „Sensibilizarea necunoscutului" în poezia simbolistă nu este o explorare de sens impusă printr-o insuficiență rațională a limbajului, ci o materializare a unei idei care în generalitatea ei este „semnificația" realului, făcînd posibilă poezia prin mijlocirea simbolului, ca structură a imaginii cu implicații conceptuale sau „ideale", ce țin de însăși natura comunicantă a simbolului.

Cu toată rezerva față de exagerarea tehnicii poetice a lui Mallarmé [185], Blaga era și el ispitit, în aceeași direcție a transcendenței, să „esențializeze" poezia prin construc-

[182] Apud Y. Duplessis, *Le surréalisme*, P.U.F., 1978, p. 85.
[183] Y. Duplessis, *op. cit.*, p. 89.
[184] L. Blaga, *Discobolul*, Ed. Publicom, 1945, p. 96.
[185] L. Blaga, *Geneza metaforei,... Trilogia culturii*, p. 369.

ția mitică a imaginii, cu implicații „ideale" ce țin de natura comunicantă a simbolului mitic. Dar ceea ce am numi la el „suprarealism" în actul revelației poetice, în concordanță cu modalitatea „luciferică" a cunoașterii, este o *despicare* a obiectului „transcendent" în o parte care se arată și alta care se ascunde după „semnele" sale. Cu alte cuvinte, o tensiune nerezolvată, ca și la Baudelaire, pe care H. Friedrich o definește prin reducție ca „tensiune între satanism și idealitate" [186]. Care va duce, cu Rimbaud și Mallarmé, la „misteriozitatea gravitînd în sine" a liricii moderne [187]. O „revelare" a „misterului ca mister", cum Blaga ar numi-o, în tradiția romantică a lui Novalis, cu deosebirea, față de Baudelaire, că pentru el evadarea din orizontul lumii date nu este fără țel, ea nu este doar o „transcendență goală", căci tocmai această tensiune, într-o „stare creatoare" pentru „revelarea misterului" este țelul, și care astfel primește, ca transcendență, un conținut, constituită ca „sens".

O explicație a „paradoxului" poeziei moderne va da L. Blaga în cugetările sale, avînd în vedere „impasul" gîndirii simbolice, ca formă de sensibilizare a unui „înțeles", de materializare a nedefinitului logic : „*Victimile logicei* — Un cosmos absolut ordonat și perfect logic e nepoetic. De aici s-a ajuns la încheierea că Haosul ar reprezenta poeticul catexohin. Dar o asemenea încheiere este un rezultat al logicii, ea nu se datorește sensibilității poetice. Astfel Dada, suprarealismul, și alte isme, care propun poeziei criteriul desordinei, sunt victimile logicei, iar nu reacțiuni ale poeziei" [188]. Despre un astfel de suprarealism se pronunța poetul, formulîndu-și o justificată rezervă din punctul de vedere al includerii unor elemente de artă în produsele magiei. El admitea că magicul este unul din elementele la care recurge, cu insistență și cu excepționale posibilități de valorificare, poezia mare a tuturor timpurilor [189], dar tot el respingea „tabuizarea estetică" practicată de Gongora sau de Mallarmé și poeții care l-au urmat, pînă la Paul Valéry, în a căror poezie uneori „obiectul e înconjurat de o ciudată oprelițe, ne mai fiind

[186] H. Friedrich, *op. cit.*, p. 35.
[187] *Id. ibid.*, p. 47.
[188] L. Blaga, *Discobolul*, p. 101.
[189] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, *Trilogia valorilor*, p. 314.

îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică, adică printr-o „catacreză", care circumscrie dar totodată și întunecă obiectul ; o metodă care „duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă" [190].

„Drumul poetului e mereu către izvoare" [191] ne spune Lucian Blaga ca pentru a ne gîndi la entuziasmul creator, modernist, al propriei lui creații. Dar tot el adaugă în altă cugetare, ca pentru a ne indica o cerință fundamentală clasică la care el nu poate renunța : „Poezia e ca o pînză fără tiv, cu firele bine bătute, ale cărei margini se pot destrăma, dar care totuși nu se destramă" [192]. Argumentul nu poate fi răsturnat de nici un anarhism modernist. Îl găsim și în comentariul lui M. Raymond asupra mitului modern al poeziei : „Oricît ar avea poezia ca misiune de a sugera prezența unui univers avînd în vedere omul la cea mai mare adîncime, nu urmează numaidecît că ea trebuie să renunțe de a mișca prin mijlocirea unui limbaj inteligibil. Cei mai mari poeți au știut să o facă ; lor le-a ajuns un «oarecare dispreț» în alegerea cuvintelor pentru a condensa în ele și pentru a atrage în zona lor de influență infinit mai multe lucruri decît ar descoperi analiza. Un poem absolut impermeabil la lumea obiectelor, și fără nici o insuliță de conștiință, va risca doar să ne atingă, întocmai ca un discurs într-o limbă de care noi nu știm nimic. Este un fapt dovedit că sentimentul necunoscutului nu se propagă decît plecîndu-se de la cunoscut și că însuși fantasticul nu ne atinge decît dacă ne este permis să asistăm la smulgerea din locul nostru de baștină" [193].

Argumentul este justificat de evoluția poeziei moderne, de la începuturile ei. Concepția romantică și modernă a poeziei răspunde spiritului uman la întrebarea pe care și-o pune, iar expresia dorinței sale celei mai adînci este, spune A. Béguin, „să scape din timp și din lumea aparențelor multiple, pentru ca în sfîrșit să atingă absolutul și umanitatea [...] Această dorință, vie în orice făptură, nu se deosebește în esență de nevoia uriașă de desăvîrșire pe care ne-o inspiră nostalgia cunoașterii" [194]. Și se comple-

[190] L. Blaga, *Geneza metaforei...*, *Trilogia culturii*, p. 368.
[191] L. Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 195.
[192] L. Blaga, *Id. ibid.*, p. 207.
[193] M. Raymond, *op. cit.*, p. 402.
[194] A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, pp. 524—525.

tează de același : „să vrei să faci din poezie calea cunoașterii, al cărei sfîrșit este totala despuiere de imagini, înseamnă s-o încarci cu cele mai nobile speranțe omenești. Dar totodată înseamnă s-o conduci spre propria-i negare". Și ceea ce A. Béguin consemnează despre poezia romantică, în ambiția poeților de a face din ea o cale a cunoașterii, este valabil și pentru poezia modernă : „Acela care, pierzîndu-și speranța că va atinge prin însușirile sale normale vreo realitate care să-l satisfacă, a plecat în lunga călătorie spre Noapte, fiind în același timp însuflețit de nevoia poetică, se va opri pe marginea abisului întrezărit. Ajuns în vîrful dealului, de unde privirea coboară pe amîndouă versantele, el nu va merge mai departe. Căci cunoașterea Visului îi va îngădui să se întoarcă, îmbogățit însă cu o nouă înțelegere, spre lumina de pe pămînt. Și dacă la început a vrut să recucerească puterile pierdute, dacă pentru asta a trebuit să renege în întregime acea parte din el care ține de Zi, în cele din urmă se va întoarce spre conștiință : credincios astfel năzuinței lui dintîi, care era integrarea întregii ființe" [195].

Este această întoarcere spre partea ce ține de Zi, de conștiință, o persistență a spiritului „clasic" în structura poeziei „moderne" ? Sau numai o dialectică a „întoarcerii", implicată în actul poetic ca nevoie a spiritului de a sugera prin imagine revelația lăuntrică a „întregului", cu Nopțile și Zilele lui, care fac din poezie realitatea absolută ? Prin această din urmă nevoie a spiritului, ceea ce este mai specific poeziei *moderne* ține de esența poeziei de totdeauna, de *clasicismul* ei.

„Poezia, după un termen care va face carieră, abandonînd realitățile, va propune cititorilor dezorientați o suită de simboluri mai mult sau mai puțin accesibile raționamentului" — susține Alain Bosquet : „Ce este un simbol, dacă nu reprezentarea simplificată — sau concentrată — a unui fenomen, căruia el îi ignoră voit aspectele, sau excentrice sau secundare sau contradictorii ? Simbolul unei păduri poate fi arbore ; și acela al unui arbore, un desen limitat la un trunchi, cîteva ramuri principale, o grămadă omogenă de frunze. Poezia, în spiritul martorilor epocii, are ca scop să dezvăluie astfel elementele idealizate ale unui adevăr încă secret, dar care nu va rămîne

[195] Id., *ibid.*, pp. 525—526.

astfel mult timp. Ei i se acordă puterea unei anumite presimțiri și, în sens etimologic, a unei anumite apocalipse, tot atît de fragmentară pe cît de redusă în amploarea ei" [196]. Alain Bosquet se referă aici la poezia modernă, pe care R. Barthes o opunea celei clasice. În teoriile clasice, spune el, termenul „poetic" nu denumea nici o desfășurare și nici o densitate deosebită a sentimentului, nici o coerență și nici un univers separat, ci numai inflexiunea unei tehnici verbale, aceea de „a se exprima". În poezia modernă raporturile dintre gîndire și limbaj sînt inversate : „Cuvintele produc un fel de neîntrerupere formală, care animă puțin cîte puțin o densitate intelectuală sau sentimentală imposibilă fără ele. Această hazardare verbală din care urmează să cadă fructul copt al unei semnificații, presupune deci un timp poetic care nu mai este al unei „fabricații", ci al unei „aventuri" posibile, întîlnirea unui semn și a unei intenții. Deosebirea dintre poezia clasică și cea modernă sesizează întreaga structură a limbajului, fără a lăsa între ele un alt punct comun decît însăși intenția sociologică" [197].

Este ceea ce în literatura română descoperim și în poezia lui Lucian Blaga. În dialectica gîndirii poetice, ca relație între imagine și idee, „deschiderea" imaginii se bazează pe folosirea simbolului ca formă de comunicare a nedefinitului logic, care dă imaginii, prin sensul ei „deschis", semnificația *mitului poetic*, ca formă de includere a mitului în structura internă a poeziei. Dar, prin suprapunerea, în structura mitică a imaginii poetice, a unei vrăjitorii ce scoate cu totul lumea din realitatea inteligibilă, ea nu tinde spre *ermetism*, spre *ocultizarea* realității.

După ce, la sfîrșitul secolului, Al. Macedonski, ca un adevărat precursor al spiritului modern în poezie, încercase să demonstreze valabilitatea „absurdului" în actul poetic, Blaga admitea și el, de la romantism spre modernism trecînd, pînă la expresionism, că un anumit „neînțeles" este propriu expresiei poetice. În actul de limbaj, ca act poetic, „cîntarea" poeziei lui Blaga producea în literatura română o „mutație a conștiinței estetice", pe care „noul stil" o aducea în literatura europeană, la început de veac, ca spirit modern al poeziei. El născocea mitul poe-

[196] A. Bosquet, *Verbe et vertige* p. 286.
[197] R. Barthes, apud A. Bosquet, *op. cit.*, p. 286.

ziei în concordanță cu noul stil european, pentru desființarea hotarului dintre „afară" și „înăuntru", într-o „nouă" organizare spirituală a lumii, într-o vreme cînd spiritul omenesc se simțea izolat în imensitatea unui univers căruia i se opunea, redus fiind la activitățile lui lucide. Dar poetul, mai mult decît de suprarealiștii epocii moderne, era mai aproape de felul cum Goethe reinterpreta, în sens clasicist, teoria gîndirii simbolice de natură transempirică, din antichitate concepută, adaptată în Evul Mediu, devenită un postulat formal central în Renaștere, îmbogățită încă de atunci în diferitele forme de „manierism" [198]. În eseul despre „Simpla imitare a naturii, maniera, stilul", Goethe situa pe prima pe pragul cel mai de jos și pe ultimul pe cel mai de sus, deoarece procesul de abstractizare, care pornește de la multiplicitate, în „simpla imitare a naturii", și tinde spre simplitate, în „stil", aduce cu sine un spor de limpezime spirituală ; căci stilul se bazează „pe cele mai profunde temeiuri ale cunoașterii, pe „esența lucrurilor, în măsura în care ne este permis să o percepem în formele vizibile și palpabile" [199]. Este *limpezimea clasică* pe care vom recunoaște-o și în poezia lui Blaga, ca urmare a „stilizării" într-o evoluție „inversă", de la manierism la tradiție, de la modernism spre clasicism, după o regulă pe care poetul însuși o indica în una din cugetările sale : „A fi *clasic* înseamnă a simplifica lucrurile pînă la liniile lor strict necesare. Clasicul este vrăjmașul tuturor prisosurilor" [200]. Și de aceea va adăuga el în altă cugetare : „Cred în posibilitățile artei, dar nu în „manifestările artiștilor" [201].

Dacă prin expresionism trebuie să înțelegem, în diferite perioade istorice ale culturii, „obsesia de exprimare" înlăuntrul unei filiații stilistice [202], „noul stil" al începutului secolului al XX-lea este expresia constantă a sentimentului într-o „deschidere" a sensului în limbajul poetic printr-un impuls antiformalist, ca o „natură care se naște", deosebită de „natura născută", cuprinzînd în ea coeziunea universului *în mișcare*, în măsură să exprime „procesul vieții", cu scopul poetului de a recîștiga totalitatea exis-

[198] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, I. p. 123.
[199] Id., *ibid.*, p. 180.
[200] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 245.
[201] Id., *ibid.*, p. 223.
[202] G. R. Hocke, *Lumea ca labirit*, p. 187.

tenței. Ideea postromanticilor că poezia își creează *nedeterminarea* în relația eului liric cu lumea, se va menține și la expresioniști. După G. Benn : „Eul liric mereu își așteaptă ora în care se încălzește pentru cîteva clipe, își așteaptă complexele meridionale cu coeficientul lor agitatoric, adică un coeficient de *beție*, în care să poată avea loc străpungerea contingentului, adică *sfărîmarea realității*, care creează libertate pentru poem în cuvinte“ [203].

La Lucian Blaga coeficientul de *beție dionysiacă* în sfărîmarea realității prin cuvinte, după regula modernismului, va avea drept corespondent și o *liniște apollinică*, în actul poetic, după regula clasicismului, într-o nouă accepție a acestuia, dată de poet într-o definiție aforistică : „Numesc stil alexandrin o aparență de substanță ce se naște din cuvînt. Adevăratul stil e totdeauna cuvînt ce decurge dintr-o reală substanță“ [204]. Atît numai că „exploatarea“ de sens, care face posibilă poezia, dacă ar fi să o recunoaștem în propria lui poezie ca expresie a „procesului vieții“ în actul poetic, am putea-o considera ca o năzuință formativă cu adînci implicații în viziunea folclorică străveche, după regula tradiționalismului folcloric. În locul elanurilor tinerești din primul ciclu, în versuri abrupte pentru sugerarea unei nestăvilite escaladări a cerului : *Veniți după mine, tovarăși* ! — anii maturității vor aduce o liniște adîncă, versurile avînd un ritm lent și regulat, pentru aceeași idee a revelației „misterului“, ca idee fundamentală a viziunii poetice (*Umblăm pe cîmp fără popas*) :

Umblăm pe cîmp fără popas
sub zodii prin tîrziul ceas.
Hotare, veac, tărîm s-au șters.
Mai suntem noi și-un univers.

Pierdem în noapte, rînd pe rînd,
tot ce sub noi era pămînt.
Și mergem iar în gînd, la pas.
Un cer deasupra ne-a rămas.

[203] G. Benn, *Probleme ale liricii*, apud Secolul XX, nr. 7 p. 45.

[204] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 217.

Stelele cerului rămîn în tării, în drumul poetului care, potrivindu-şi poala să le prindă, numai „lucirea" le-o cuprinde, semn de năzuinţă constantă, ca un destin al omului netulburat în mersul gîndului său de totdeauna, revelîndu-şi misterele în propriul său orizont de a fi :

Şi cumpănim ce e, ce-a fost.
Noroc înalt pornit cu rost
ne-ntîmpină de sus prin vînt,
să nu ne-ajungă văi nicicînd.

Şi de aici, din această „cumpănire", în întîmpinarea „norocului înalt, pornit cu rost", provine armonizarea „beţiei dionysiace" din primele volume cu „liniştea apollinică" din ultimele volume, pe măsură ce poetul avea tot mai mult sentimentul că sîntem ancoraţi, prin destin, într-o matrice stilistică a anonimatului, supuşi categoriilor abisale care acţionează asupra oricărui act „revelator".

În primele cicluri modelul folcloric este integrat într-un tipar stilistic cu o vizibilă amprentă de originalitate, în spiritul modern al poeziei, ca în această unitate ritmică din volumul *La Curţile dorului (Coasta soarelui)* :

Frunză verde, dragele
linele colinele
strîng de sus luminile.
Ape cîntă, largele.

Trec pe drum copitele
Şi prin gînd ispitele

. . . . .

Neclintite-s morile,
gîndul, sarcofagele,
frunza şi catargele.
Ard în lume orele.

În ultimele cicluri este mai evidentă cadenţa versului popular, ca semn al unei integrări stilistice programate în matricea stilistică folclorică, după regula „anonima-

tului clasic", ca în aceste catrene din volumul *Ce aude unicornul (Catrenele dragostei)* :

Dragă-mi este dragostea
bîntuită de sprîncene,
de sprîncene pămîntene,
lungi, pieziș-răsăritene

. . . . .

Dragă-mi este dragostea
locului nu pot s-o țin,
căci frumsețea ei dispare
în frumsețile-i ce vin

. . . . .

Dragostea ne-o țină zeii,
să ne-ncinte funigeii
ca urzeala inului
firele destinului.

Într-un studiu despre relația dintre poezia lui Blaga și modelul folcloric, Ștefan Aug. Doinaș spune că „Marele nostru poet este o personalitate care n-a avut niciodată sentimentul performanței prozodice [...] Ciudățenia încetează însă în clipa cînd descoperim ce valoare capătă modelul prozodic popular pentru poezia sa cultă : structurile poeziei noastre populare constituie singurul model formal asumat vreodată de poet [...] pentru Blaga, în prezența completă a personalității înlăuntrul modelului folcloric, aceasta înseamnă că în structurile verbale împrumutate ca atare din poezia populară poetul își toarnă propria sa filosofie și concepție despre lume, ca într-un veritabil tipar [...] Blaga împrumută ca atare versuri ale poetului popular anonim cu convingerea că în felul acesta aderă la un tipar modelator al unui întreg etos emoțional, adică al unui factor de adîncime al fenomenului stil" [205].

[205] Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 33.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ștefan Aug. Doinaș va numi *personanța folclorului* acest proces în care straturi diferite ale noologiei abisale pătrund în conștiința poetică, în structuri verbale împrumutate ca atare din poezia populară, poetul turnînd în ele propria sa „filosofie" ca într-un veritabil tipar [206].

Putem adăuga, nu numai atît : Dacă recunoaștem astfel în poezia lui Blaga „personanța" adîncă a unei „matrici stilistice", tiparul folcloric nu este numai o formă, ci și o modalitate de structurare poetică a sensului filosofiei lui, pe care poezia o conține ca gîndire în imagini. Poetul *creează mituri* în spiritul folcloric, cu convingerea că prin *matricea* folclorică se modelează o *gîndire poetică*, în structurile proprii creațiilor folclorice, a căror formă arhaică de maximă poeticitate este *mitul*, și care pentru el devine astfel *mit modern al poeziei*. Năzuința formativă a explorării de sens, care face posibilă poezia, rezultă dintr-un contrast între ceea ce *este* și ideea *nimicului*, în *mit*, impusă însă nu printr-o insuficiență rațională a limbajului, ca în mitul viu, ci solicitată de multitudinea semnificațiilor lui, ca mit poetic. Imaginația mitică prelungește faptele realității pentru a le da, prin *cuvînt*, semnificația unor transcenderi în orizontul „misterului", care se revelează, pe de o parte, în actul de creație, care este poezia, și în actul de cunoaștere, care este filosofia. Ceea ce înseamnă că în poezie el se arată disimulat, ca metaforă revelatoare, a cărui invoaltă înflorire este mitul transsemnificativ, inconvertibil în termeni logici ; iar în filosofie el se arată cenzurat într-un anumit tip de cunoaștere, care pune obiectul său în „criză", despicîndu-l în „fanic" și „criptic".

Din poezia lui Lucian Blaga, care prin substanța ei a fost fructul copt al semnificației într-o „aventură" a actului de imbaj, ca act poetic, pentru modernitatea poetului este citată îndeobște, ca artă poetică, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, din primul ciclu. Pentru *clasicitatea* poetului, în opoziție cu „aventura antiintelectualistă" a modernismului, putem cita „mitul lui Ulisse", reinterpretat poetic într-o nouă „odisee", cu sensul „aventurii" limbajului în actul poetic, ca act semnificant în strategia comunicării. Pe îndrăznețul aventurier pe drumurile „întoarcerii" spre propria lui casă, în întinsele

[206] Id., *ibid.*, p. 34.

„mări" ale Tăcerii, ispitit de vraja Cuvîntului, spre „țărmurii" din zare, nu-l mai cheamă în urmă furtuni și vrăji uitate *(Ulise)* :

De pe liman pe golfuri
privirea ți-o rotește.

. . . . .

Se-ntinde marea clară
pe-un prund de oseminte.
Nu-i nimenea cu prora
s-o spargă, s-o frăminte.
Doar șerpii taie apa
spre-un țărm ghicit în zare,
trecînd peste adîncuri
cu semne de-ntrebare.

Vezi, orice amintire-i
doar urma unor răni
prin țări, prin ani primite,
pe la răscruci și vămi.

. . . . .

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt —
și, fără de-amintire
și ca de subt pămînt,

s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumusețea și cu moartea
lucrează peste noi.

În mitul poetic al lui Blaga, dincolo de „marginea timpului", „între Hades și acele culmi de nimb", unde putrezește catargul lui Ulise, pe oglinda netedă a mării „cu

prund pe oseminte", stă în „necuvînt" nestematul *poeziei*, ce se aude în „tăcere cu zumzete de roi". Deci nu ca un semn al insuficienței limbajului, ci într-o învoaltă „vorbă ce se țese", ca născocire a „necuvîntului". „Țesătura", ca născocire a „necuvîntului" în *cuvînt*, este planul de adîncime al sensului, ca un „spirit viu" pentru planul din față al expresiei, în conexiunile pe care plăsmuirea le conține, scoasă ea însăși, ca modalitate de expresie, din conexiunile trăirilor poetului, în două stiluri interioare, unul al „beției dionysiace", propriu mai ales primelor cicluri de poezie, și altul al „liniștei apollinice", mai vizibilă în ultimele cicluri : *prund* și *izvor* — cum le-am numi cu propriile simboluri ale poetului, dintr-o posibilă definiție a poeticului *(Frumusețea)* :

Socot că orice frumusețe
prilej de amăgire statornică este.
Te ispitește. Vrea-n stăpînire s-o iei.
Deși e departe de tine ca o poveste.

Orice frumusețe aduce în inimă
înțelepciune și exaltare.
Sunt noimele ei : prund și izvor.
Mai suave materii pămîntul nu are.

Noimele frumuseții acestea fiind : „prundul" înțelepciunii și „izvorul" exaltării, prin ele se va întîlni, într-o permanentă dialectică a gîndirii poetice, entuziasmul și certitudinea : „Cîntecul" și „Pămîntul", „Cuvîntul" și „Tăcerea, ca „oracol" sau „taină a inițiatului", în „misterul" orfic al mitului poetic.

ORFISM ȘI MODERNISM

Definind formele simbolice ale gîndirii ca moduri ale subiectului cunoscător de a vedea în obiecte mai mult decît ele sînt în realitate, E. Cassirer observă că „mitul trebuie considerat ca un element în întregime pozitiv. Înțe-

legerea filosofică a acestuia începe odată cu recunoașterea faptului că el nu se mișcă într-o lume «inventată» sau «imaginară», ci că posedă un anumit tip de necesitate și, prin urmare, că îi revine, conform conceptului idealist de obiectivitate, un anumit tip de *realitate*". Comentînd citatul, G. Dorfles recunoaște în el concepția lui Schelling despre „adevărurile" timpurilor mitice : „Schelling a fost unul dintre primii care a înțeles că unicul mod de a acorda o importanță reală — într-un anumit sens tangibilă, și nu numai metaforică — imaginilor mitice este de a le atribui un adevăr pe care doar întîmplarea efectivă a faptelor îl face, sau l-a făcut, posibil" [207]. Aceasta însemna, pentru filosoful romantic, că „mitologia trebuie înțeleasă așa cum ea se exprimă, ca și cum nimic altceva nu este subînțeles, ca și cum ea nu spune decît ceea ce spune". Și comentează G. Gusdorf : „Intuiția genială a filosofului romantic definește aici perfect caracterul existențial al conștiinței mitice, indivizibila prezență pentru sine și prezență în lume, unitatea originară a conștiinței și a lumii, prealabilă divorțului re-flexiunii care este dedublare înainte de a fi îmbogățire" [208].

O problemă de ontologie așadar, bazată pe constatarea că esențialul în mit este sensul direct, astfel că înțelegerea caracterului existențial al conștiinței mitice face necesară o „interpretare literală", ce opune *alegoriei* gîndirea *tautegorică*, cea care nu trimite la un alt lucru decît ea însăși, neavînd nevoie de altă justificare pentru că poartă în sine scopul și în același timp începutul său ; și ceea ce în studiul mitului înseamnă întoarcere de la imagine la sens [209].

Problema este veche în filosofie, dar cu soluții noi în lumea contemporană. Dacă avem în vedere că principala funcțiune a conștiinței mitice era de a da realității un sens uman, făcînd viața posibilă în fața *nimicului*, în gîndirea concretă a omului arhaic imposibil ca *existență*, înțelegem de ce în istoria gîndirii umane, după o lungă emancipare a conștiinței intelectuale de conștiința mitică, filosofia existențială a epocii contemporane, cauzată ideologic de o modernă „dezintegrare" a omului în lume, cu toată enorma ei distanță de conștiința mitică, va fi o moș-

[207] G. Dorfles, *Estetica mitului*, p. 51.
[208] G. Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, p. 22.
[209] Id., *ibid.*

tenire a acesteia, ca sens în justificarea unei cunoașteri „la limită", care implică ideea de „neant".

Formula „angoasei metafizice" a fost pusă de Heidegger în întrebarea : pentru ce un lucru oarecare există mai degrabă decît nimicul ? *Negația*, ca principiu logic, presupune *neantul* ca principiu ontologic. Și, cum spune Heidegger, „neantul nu poate fi gîndit fiindcă se situează dincolo de gîndire, fiind cuprins numai de sentiment, o teamă fără de obiect, *anxietatea* sau *angoasa*, corespunzătoare Neantului" [210]. Teza filosofică are și consecințe lingvistice. Aspectul dramatic neîndoielnic al propoziției provine din contrastul, datorită ei, între ceea ce *este* și evocarea *neantului*, întrucît nu putem avea imaginea neantului ci doar o idee a neantului. Sensul adevărat al formulei este de a atrage atenția asupra capacității noastre de a însufleți o altă lume decît a noastră, lumea inventată de cuvinte, ceea ce înseamnă că a vorbi este a transforma lumea existenței într-o lume a cuvintelor, adică a o suprima în maniera ei proprie de a fi. Pentru Heidegger limbajul este o problemă de ontologie. Ca modalitate de a opune „angoasei" omului în fața nimicului o „formă" de existență, în măsura în care lumea este „proiectul" ființării specific umane (Dasein), limbajul este o „descoperire" a lumii ca „existentă" în existența omului (Sosein), astfel că prin limbaj lumea însăși primește un sens existențial. Adică ceea ce, pentru omul societăților arhaice realiza *mitul*, ca mod de a descoperi în realitate ceea ce „ține" locul realității, dar ca mod real, nu aparent sau metaforic, prin capacitatea gîndirii concrete de a însufleți o altă lume decît cea reală.

Pentru Heidegger transformarea lumii existente într-o lume a cuvintelor era o justificare a „filosofiei existențiale". Blaga îi aduce acesteia următoarea *„Obiecție* : Heidegger așază existența în neant. Dar „existență în neant" nu este decît existența lui Dumnezeu înainte de creație" [211]. De aceasta el se și îndoia ca filosof, de vreme ce este o încercare de a reduce existența umană la „îngrijorare", ca substanță lirică de ultimă expresie : „Nu-și face Heidegger o iluzie crezînd că definirea existenței

[210] I. Petrovici, *L'idée de Néant, Séance et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques*, avril, 1933 ; cf. M. Florian, *Reconstrucție filosofică*, Ed. Casa Școalelor, 1944, p. 294.

[211] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 159.

umane ca atare prin substanța ei lirică ar putea să dea o formulă absolută ? Ne încuviințăm dreptul să ne îndoim de valabilitatea generală a definiției [...] Probabil că atmosfera psihologică de după război, prea catastrofică, l-a făcut pe Heidegger să vadă existența omului într-un fel destul de budistic, ca îngrijorare, și ca existența spre moarte, spre «nimic»" [212].

Dar chiar dacă în filosofie ne îndoim de posibilitatea unei reduceri a existenței umane la o formulă absolută, cum este „îngrijorarea", aceasta are valoare în poezie, ca expresie a unui „fior metafizic", o stare afectivă „existențială". Sugerînd un itinerar pentru speculații de ordin ontologic, Blaga pune în relație filosofia existențială cu „dorul", ca ipostază românească a „existenței". Dorul, ca aspirație trans-orizontică, în întregime se scurge spre „ceva". Sau cum poetul îl definește ca stare existențială într-o poezie (*Dorul-dor*) :

Cel mai adînc din doruri
e dorul-dor.
Acela care n-are amintire
Și nici speranță, dorul-dor.

În „metafizica poetică" a lui Blaga „nimicul" este *întunericul*, din care se naște lumea prin *cuvînt*, în *lumină*, în starea de *spaimă*, la care ea este redusă în substanța lirică de ultimă expresie, și pe care o evocă doar cuvîntul, ca în această „geneză" (*Din adînc*) :

Mamă, — nimicul — marele ! Spaima de marele
îmi cutremură noapte de noapte grădina.
Mamă, tu ai fost odat' mormîntul meu.
De ce îmi e așa de teamă — mamă —
să părăsesc iar lumina ?

„Nimicul" este aici, ca noțiune filosofică, „ceva" ce se situează dincolo de gîndire, putînd fi cuprins numai de sentimentul de *spaimă*. Dar ca imagine poetică identificarea lui cu „Marele", pentru definirea existenței umane prin substanța ei lirică, afectivă, el este un *mit*, adică o „reali-

[212] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. II. Of. de Libr., pp. 175—176.

tate" ce subzistă numai datorită cuvîntului, cum am spune în mitul modern al poeziei.

Un nihilism gnoseologic radical stă și la baza gîndirii poetice a lui Paul Valéry, ca urmare a devalorizării senzației, pe care opera de artă o provoacă printr-o „trecere la limită", în limbajul poetic. Nefiind posibilă o cunoaștere a „neantului", ca necorespunzător senzorial unui lucru „existent", și nici unei „idei" corespunzătoare unei categorii de lucruri „existente", limbajul poetic capătă libertatea deplină de a-și proiecta creațiile „în neant", în așa fel că poezia nu mai este realitate, ci numai cuvînt, întrucît cuvîntul poate crea, prin limbajul poetic, o irealitate, pe care Paul Valéry va numi-o „mit", în *Petite Lettre sur les mythes* : „Mit e numele pentru orice nu există, ci doar subzistă datorită cuvîntului" [213].

Aceasta este și una din componentele structurii poeziei lui Blaga, ca poezie modernă. Căci și pentru el limbajul este o problemă de ontologie, cum în general geneza metaforei este o problemă de ontologie. Opusă însă existențialismului, de vreme ce „angoasei" existențialiste el îi opune „creația", ca mod uman de revelare a „sensului" existenței prin cuvîntul poetic. „Sensul" pe care lumea îl primește prin cuvîntul poetic, în propria lui poezie, ca mit poetic, este acela al „revelării misterului", cum o va teoretiza filosoful însuși, integrînd ideea într-o ontologie a artei : „Primenirile structurale ce le îndură graiul poetic, în exercițiul unor superioare funcțiuni, sunt comandate de mutația noastră existențială într-un alt orizont : în orizontul misterului și al revelării" [214]. Deci : „Omul *creează* spre a revela un mister" [215].

Și poetul creează pentru a revela un mister. În ce constă atunci ontologia, în metafora poetică ? Cuvîntul are forța magică de a crea o „lume", în care eul și universul se deschid unul către altul, poezia avînd scopul de a dezvălui unitatea cosmică a „contrariilor", în care se întîlnesc vizibilul și invizibilul, lumina și întunericul, într-o dialectică a cuvîntului purtător de sens, după regula simbolismului poetic, care face din văzut un semn al nevăzutului, din lumină un semn al întunericului. În metafora

[213] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 195.
[214] L. Blaga, *Artă și valoare*, *Trilogia valorilor*, p. 555.
[215] L. Blaga, *Geneza metaforei*, *Trilogia culturii*, p. 509.

izomorfică a Lumii nevăzutul este, ca și întunericul, un simbol al „inversării", pentru „totalizarea" universului în intimitatea sufletului care-i dă astfel un „sens". Lucrurile devin, în această inversiune, ca regim al imaginarului poetic, simbolurile unei „interiorități" a universului, un mijloc de a ajunge la „izvoarele" misterului, care este Lumea, revelîndu-se ca *mister*, în geneza metaforei.

Un exemplu (*Frumoase mîni*) :

Presimt :
frumoase mîni, cum îmi cuprindeți astăzi cu
căldura voastră capul plin de visuri

. . . . . .

Visez :
frumoase mîni, cînd buze calde-mi vor sufla
în vînt cenușa

. . . . . .

Și plîng :
veți fi încă așa de tinere atunci, frumoase mîni.

Dacă termenul poetic nu „exprimă" doar un anumit sentiment ci este „fructul copt" al unei semnificații, specifică aventurii limbajului poeziei moderne, cînd poetul spune despre „frumoasele mîni" ale femeii iubite că ele îi țin cu căldura lor capul plin de visuri, așa cum odată îi vor ține urna cu cenușă, el *presimte* ceea ce *visează*, că ele vor fi atunci ca niște flori din care boarea împrăștie polenul. Întreaga imagine este reprezentarea simplificată a unui fenomen natural, viața în „arderea" ei, între dragoste și moarte, revelînd un adevăr încă secret : „*Și plîng :* veți fi încă așa de tinere atunci, frumoase mîni". Femeia care, cu „mîinile frumoase", ține cu căldura lor capul poetului tînăr, și îi vor ține și urna cu cenușa trupului său istovit, este Viața, în care contrariile se întîlnesc, tinerețea și cu moartea, într-o existență umană redusă la substanța ei lirică de „mister" al Vieții : iubirea ca principiu cosmic. Semnificația imaginii, ca întîlnire a unui semn și a unei intenții în simbolul „mîinilor frumoase", este deci o modalitate de „totalizare" prin „misterul" erotic. În măsura în care numim *mit* numele pentru orice nu există, ci doar subzistă prin cuvînt, imaginea erotică este un mit al unității universului, într-un fior metafizic, pentru în-

tegrarea existenței umane în existența universului : Între căldura tinereții și cenușa morții. Totul existenței este o Ardere universală. Acesta este în simbolul poetic „misterul" Vieții.

Descoperim aici, în semnificația imaginii poetice, ca întîlnire unui semn și a unei intenții în simbolul mitic, și o anumită calitate a limbajului de a se situa în condiția originară a poeziei. Este un limbaj ce își creează propria lui mitologie, obligat să îmbrace aparența pe care o zămislește el însuși, poezia însemnînd „întemeierea ființei prin cuvînt", după comentariul lui Heidegger la poezia lui Hölderlin (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*). Comentariului acesta îi adaugă Șt. Aug. Doinaș, într-un studiu despre „Cîteva mituri ale poeziei moderne" [216], și o idee a lui H. Friedrich, din *Structura liricii moderne* : „Mitul Limbajului este punctul final al unui proces istoric îndelungat, în cadrul căruia poezia s-a întîlnit, la tot pasul, cu propriile sale plăsmuiri mitologice". Este identificat aici tărîmul spre care spiritul plăsmuitor tinde în poezie, ca spre un punct *origo* încărcat de toate virtualitățile, cu un spațiu de legendă și ruină, care este *Tărîmul pierdut* al poeziei moderne, spațiul fără întindere al unei civilizații crepusculare : „În acest spațiu, Wallace Stevens crede încă în suprema virtute a poeziei ca Ficțiune, Saint-John Perse în despletirea heraclitiană a Stihiilor, Jorge Guillén în densitatea eleată a Tiparelor geometrice pe care le îmbracă materia, Francis Ponge în asediul salutar al Obiectului asupra conștiinței, Gottfried Benn în recuperarea unui Eu modern stigmatizat și pierdut ș.a.m.d." [217].

Așezăm aici și „orizontul misterului" în poezia lui Lucian Blaga, ca „tărîm pierdut", „spațiu de legendă și ruină", un „origo" încărcat de toate virtualitățile „revelării", către care spiritul plăsmuitor tinde prin limbaj. Comentator, și el, al întemeierii ființei prin cuvinte în poezia lui Hölderlin, dar și cunoscător al studiului lui Heidegger despre Hölderlin, poetul nu s-a conformat totuși doar unei teorii, ci a fost el însuși un creator de „mituri moderne" în poezie, încrezător însă, dincolo de viziunea „crepusculară" a civilizației contemporane, în pute-

[216] Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Ed. Eminescu, 1974, pp. 252—257.
[217] Id., *ibid.*, pp. 256—257.

rea de „revelare" a imaginii mitice. „Zeul" mitologiei sale lirice, căruia în filosofie îi va da numele de „Marele Anonim", *anulează* „furiile" miturilor moderne, ca simboluri ale „angoasei" pe care Heidegger o teoretiza prin filosofia lui : Tăcerea, Neantul, Ficțiunea, Necuvintele etc. Și aceasta pentru că „tărîmul pierdut" al situării ontologice a omului prin revelarea lui ca „mister", tocmai astfel dă plăsmuirii spiritului, ca revelare a *Non-Sansului*, un *Sens*. „Cîntarea" poetului ascunde „veșnicul" în beznă (*Veșnicul*), bezna din care izvorăște lumina vieții (*Din adînc*), desfăcută în „corola de minuni a lumii" (*Eu nu strivesc corola...*). O lumină care numai printr-o lentilă estetică deformantă, într-o concepție ce face din artă o imitație a naturii, poate fi confundată cu „iluminarea", cu „extazul" mistic sau cu „minus-cunoașterea", Căci de fapt ea este „lumina dintîi" a „creației", poetul știind că, scăldîndu-și privirea în bolta înstelată, în suflet poartă „stele multe și căi lactee, minunile-ntunerecului" (*Mi-aștept amurgul*) :

mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele.

Este o tendință a modernității în poezie, această plăsmuire de sens, prin revelarea lui ca mister, „tăcerea" fiind un concept ajutător pentru ceva ce de abia prin poezie devine perceptibil, cum observă un comentator al poeziei europene, Max Kommerell : „Nu se poate nega faptul că în mesajul poemului liric, dezvăluindu-ne însuflețitor toată amploarea vorbirii posibile, e prezent înăuntrul exprimatului chiar neexprimatul și neexprimabilul însuși, o tăcere în vorbire [218]. Și din acest punct de vedere al modernității limbajului poetic, valoarea tăcerii, ca mod de expresie la Blaga, a fost constatată de timpuriu în critica literară, într-o observație ce ar urma numai să o raportăm la modalitatea poetică a mitului modern al poeziei : „În poezia lui L. Blaga, tăcerea are acest rol covîrșitor și cuprinzător rol dramatic de a fi un mod de expresie [...] În general, poezia lui e scufundată în tăcere, se scaldă în ea ca într-o aură, de aceea se citește rar și murmurat, cu

[218] Apud H. Friedrich, *op. cit.*, p. 166.

intervale dese şi lungi de tăcere. Pentru că tăcerea e jumătate din această poezie. Elementul pe care se reazimă cuvîntul e fundalul acestuia, umbra lui. În umbra aceasta se ascunde realitatea pe care cuvîntul n-o poate istovi, ci doar indica : *misterul*. În acel fundal se petrece actul tainei pe care urechea îl ascultă în ecoul pe care cuvîntul îl aruncă în golul tăcerii. Prezenţă permanentă şi dramatică, loc al tainei, tăcerea e însăşi canavaua pe care se brodează poezia lui Lucian Blaga. E însuşi misterul exprimat, şi dacă slujeşte a pune în relief cuvîntul, în acelaşi timp e pusă în valoare de el, aşa cum într-un mozaic alb cu negru format din pătrate nu ştii precis dacă acele negre sunt aplicate pe alb sau cele albe pe negru. Interdependente în mod absolut, cuvîntul şi tăcerea în poezia lui Lucian Blaga se servesc unul pe celălalt şi invers, pe acelaşi plan de importanţă" [219].

Este ceea ce va spune şi poetul, definindu-şi singur profilul (*Biografie*) :

Unde şi cînd m-am ivit în lumină, nu ştiu,
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.
Străin zîmbind, vrăjit suind
în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare.
Citeodată spun vorbe cari nu mă cuprind,
citeodată iubesc lucruri care nu-mi răspund.

Natura pătrunde în om, obiectivul în subiectiv, luînd formele pe care sufletul i le dă, în tăcerea care, ca şi nevăzutul, organizează „cîntecul" şi „imaginea" universului în proiectarea exterioară a acestuia. Ochiul nu numai că aude, ci şi vorbeşte. Vrînd ca sufletul să răspundă, după ce omul prea mult a ascultat tăcînd, poetul vorbeşte în poezie nu numai cu glasul gurii, ci şi cu al inimii : un glas adînc, pe care nu-l aud cei ce înţeleg poezia ca o reproducere a realului vizibil şi audibil, ci numai cei ce comunică în sufletul lor cu realitatea în „totalitatea" ei misterioasă. El va spori în adîncime „expresionismul" cuvîntului său, vorbind în tăceri grăitoare, în ecouri ce se alungă unele pe altele, după ce vorba a dispărut în adînc.

[219] O. Şuluţiu, *Valoarea tăcerii în poezia lui Lucian Blaga*, *Revista Fundaţiilor*, 1940, nr. 10, pp. 182—189.

Strigătul lui se întoarce în el însuşi, ca o reverberaţie repetată într-o imensă peşteră, în izbirea de zidurile cufundate în tăcere (*Stalactita*) :

Tăcerea mi-este duhul —
şi-ncremenit cum stau şi paşnic
ca un ascet de piatră,
îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă
în care cerul este bolta.

Lin,
lin,
lin — picuri de lumină
şi stropi de pace — cad necontenit
din cer
şi împietresc — în mine.

„Picurii de lumină", ce cad necontenit din cer şi se „împietresc" în el, sînt „înaltul" cerului căzut în „adîncul" pămîntului, „spiritualul" care, în „duhul" poetului, este „tăcerea" naturii. Viziunea aparţine misteriilor orfice, într-o imagine „totalizatoare" a universului, tratată poetic.

Despre Blaga „poet orfic" reţinem din studiul lui N. Balotă : „Descoperindu-se pe sine drept cel care caută, Blaga cel mut nu se condamnă la limbajul necreatului, ci devine Orfeu în căutarea izvorului de dincolo a frumuseţii. Legătura dintre tăcere şi cuvinte la Blaga este de natură orfică. În tăcerea poetului care suspendă lumea cuvintelor obişnuite, banale, unelte tocite ale sensibilităţii comune umane, s-a refugiat cuvîntul dintîi, esenţial, izvorul cuvintelor" [220]. Vom da însă, în continuare o interpretare diferită a orfismului poetului, ţinînd seama de relaţia dialectică între tăcere şi cuvînt în structura mitului modern al poeziei.

„Muzica orfică face cunoscută oamenilor forţa convingătoare a cuvîntului. Cuvîntul este mijlocul gîndirii şi aspiraţiilor noastre, mijlocul propriu uman prin care noi

[220] N. Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic*, *Euphorion*, E.P.L., 1969, p. 299.

vom mișca inimile și vom determina deciziile“ [221]. Prin urmare nu vom înțelege prin cuvînt, în orfism, „cuvîntul vinovat“, în opoziție cu „tăcerea“ din care el irumpe, ca dintr-o stare „pură“, și nici nu vom identifica teama de cuvînt, în orfismul lui Blaga, cu teama de a „intra“ în lumea umană, întrucît, după mitul antic, „muzica este tot ce poate fi mai dulce și fermecător pe pămînt și în ceruri, Orfeu oferind premisele unei umanități sărace și primitive care, după un cuvînt al lui Prometeu, privea fără să vadă și asculta fără să înțeleagă. Prin armonia și farmecul sunetelor eroul stă la ieșirea prăpastiei animalității, a animalității și ignoranței, dîndu-i bucuria de a trăi și deschizîndu-i larg perspectivele spre luminile spiritului“ [222]. Iar poezia, pe care, după concepția anticilor, Orfeu a inventat-o, este legată de muzică, Orfeu fiind considerat el însuși primul poet, imnurile lui fiind cîntate în celebrarea misteriilor. Viața nouă a omului, nouă și creatoare prin spiritul său, Orfeu a inaugurat-o sub auspiciile Muzelor : „Viața, munca și aspirațiile oamenilor se desfășurau în ritmul poeziei și în farmecul armoniei lirei“ [223].

În poezia lui Blaga, ca mit orfic modern, vom recunoaște aceste semne ale arhetipului mitic. Dacă *inima* omului, cea pe care Orfeu o deschidea prin cîntecul său, simbolizează profunzimea indicibilă a ființei umane, nu teama de a intra în lumea cuvîntului, ca într-o lume „coruptă“, îl face pe poet să se lepede de el, în ceea ce acesta are comun și banal, după ce odată l-a dobîndit în uzul comun al limbajului, ci teama de a nu tulbura *liniștea* naturii, căreia omul îi aparține prin „firea“ sa, și în care el se regăsește prin „inima“ sa, printr-o corespondență secretă a omului cu pămîntul „ucigător de mut“, al cărui „glas“ în om este *cuvîntul* (*Pămîntul*) :

Tăcere-apăsătoare stăpînea pămîntul
și-o-ntrebare mi-a căzut în suflet pînă-n fund.

[221] J. Coman, *Orphé, civilisateur de l'humanité*, în *Zalmoxis*, Revue des études religieuses publiées sous la direction de Mircea Eliade, I, 1938, p. 153.
[222] J. Coman, *op. cit.*, p. 147.
[223] Id., *ibid.*, p. 155.

Ca o chemare a Euridicei din „adîncul" pămîntului, glasul omului este *cuvîntul* identic cu *tăcerea* :

N-avea să-mi spună
nimic pămîntul ? Tot pămîntu-acesta
neîndurător de larg și ucigător de mut,
nimic ?
. . . . . .
Pămîntul răspundea.

Pămîntul *răspundea* în *tăcere*, pentru că legătura dintre tăcere și cuvinte la Blaga fiind de natură „orfică", în viziunea orfică a pămîntului privit în adîncul lui, după mitul antic, zeul naturii *tace* în *existența* lui. Sau în poezie (*De mînă cu Marele Orb*) :

Zic : Tată, mersul sorilor e bun.
El tace — pentru că-i e frică de cuvinte.
El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă.

„Marele Orb" se substituie lui Pan din mitologia greacă. Zeu al naturii, în altă ipostază Pan era Dionysos, din a cărui „inimă" în misteriile orfice, printr-o epurație a religiei naturiste, se va naște un nou Dionysos, care, spre deosebire de primul, din care descind titanii, îl ridică pe om spre spiritualitate, viața orfică însemnînd inițiere în eliberarea scînteii lui Dionysos, care zace în el sub cenușă. În extazul dansului orgiastic, în sunetele muzicii, sufletul omului se scufundă în totul lucrurilor și al naturii : aceasta era semnificația eschatologică a dionysismului care făcea din Orfeu un profet al lui Dionysos [224]. Este viziunea mitului orfic modern în poezia lui Blaga (*Unde un cîntec este*) :

Un zeu de cîntă, cum se-ntîmplă cîteodat',
n-atinge doar cu degetele-o liră.
El își destramă-n vînt ființa toată. Rînd
pe rînd sub crug albastru se resfiră.

[224] Th. Zielinski, *La Religion de la Grèce antique*, Ed. Les Belles-Lettres, 1926, p. 117.

Nemaiavînd figură, şi nici umbră — chip,
o adiere numai, şi pierind
aproape ca mireasma floarei, vraje-vînt
el trece peste coardele de-argint.

Astfel, într-o viziune orfică a zeului naturii care *tace*, de vreme ce *cîntarea* lui îi destramă fiinţa în vînt, pierind ca mireasma ce trece peste coardele de-argint ale lirei lui Orfeu, *întoarcerea* omului, prin „tăcere", la *necreat* nu înseamnă scufundarea lui într-un „gol" absolut, ci într-o „fiinţă" a naturii, în care zeul îşi continuă fiinţa. Şi de aceea, în sunetele coardelor de-argint ale lirei, el piere în vînt, ca mireasma floarei, în tăcere. Este deci, după dialectica cuvîntului şi a tăcerii, o întoarcere spre o *tăcere grăitoare* ; sau să spunem cu poetul :

Unde un cîntec este, e şi pierdere,
zeiască, dulce pierdere de sine.
Dar cel ce-ascultă, dobîndeşte viu contur,
în armoniile treptat depline.

Necreatul, ca „stare a naturii", este, în acest caz, „originarul", iar întoarcerea spre necreat nu este o transcendenţă „pură", „goală", „neantul" cuvîntului, ci întoarcerea spre existenţa „în act" a lumii. Zeul tace pentru că este virtualul, deci o formă de existenţă, nu de neexistenţă, existenţa lui „în act" fiind „creaţia" lui prin cuvînt, ca şi „lumina dintîi" (*Lumina*), care în mitul genezic este aceeaşi cu „Cuvîntul" originar. Necreatul, ca virtual, nu este „ceva de dincolo de lumea văzutelor, ceva extramundan, de dincolo de lumea creaţiei şi a cuvîntului", nu este ceva ce *iese* din existenţă, ci *intră* în existenţă prin *cuvînt*. Teama Zeului de cuvînt, în mitul orfic al lui Blaga, are deci acest contradictoriu sens al dialecticii „tăcerii" şi a „vorbirii", după legea *naturii* în *om* : „unde un cîntec este, e şi pierdere, zeiască, dulce pierdere de sine".

Desprindem de aici dialectica tăcerii şi a cuvîntului, ca mit orfic modern, al cărui tîlc ni-l oferă poetul într-un aforism : „Mai mult decît în dezvoltarea unui cîntec, poetul trebuie să se priceapă la suspendarea lui" [225]. În „cîntecul suspendat" al poetului redescoperim princi-

[225] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 196.

piul unității lumii, după vechea formulă „Unul-Totul", din doctrina pythagoriciană a „Cosmosului". Dar într-un ermetism „revelator" (*Inscripție*) :

Drumurile, pe cari nu le umblăm,
drumurile cari rămîn în noi,
ne duc și ele, fără număr, undeva.
Cuvintele, pe care nu le rostim,
cuvintele, ce rămîn în noi,
descoperă și ele, fără de margini, făptura.
. . . . . .
Și pretutindeni prin toate
își pune temei poezia.

Aceasta înseamnă că poezia este un drum ce rămîne în noi, ducînd totuși, chiar astfel, *undeva* ; este grai care nu *descoperă*, ci *reface* legăturile *ascunse* dintre lucruri. Și în acest fel sentimentul unității lumii este un sentiment al „misterului" în poezia lui Blaga. Aceasta pentru că în comunicarea omului cu lumea (*Catren*) :

Limba nu e vorba ce o faci.
Singura limbă, limba ta deplină,
stăpînă peste taine și lumină,
e-aceea-n care știi să taci.

În izomorfismul imaginilor arhetipale existînd o legătură între tăcere și întuneric, dacă „limba deplină" e aceea în care „știi să taci", „taina" dublează „vorba", precum întunericul dublează lumina, într-o inversare care face din comunicarea omului cu lumea o „dialectică a întoarcerii". Este un „regim nocturn al imaginii", prin „inversare", al cărui model mitic este „întoarcerea" lui Orfeu, eroul nocturn, al cărui cîntec înlocuiește prin inexprimabil, prin „tăcere", caracterul distinct al vorbirii și al cuvintelor [226]. Folosită constant în literatura de imaginație, cu un loc de căpetenie în literatura romantică, la Novalis și Tieck, ea va fi și o constantă a poeziei moderne, ale cărei imagini, desprinse din discursul logic al limbajului de comunicare, vor rămîne „inexprimabile" în idei, asemeni structurilor

[226] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 257.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

arhetipale, mitice, ale imaginarului, în *mitul modern al poeziei.*

De acea poeții pentru Blaga sînt niște soli ai destinului, ei slujind, în „tăcerea" lor „graiul pierdut" de demult, adică graiul „mitului" pentru revelarea transcendenței, într-o confruntare a omului cu lumea, ca în această postumă „pro domo" (*Poeții*) :

Nu vă miraţi. Poeţii, toţi poeţii sunt —
un singur, neîmpărţit, neîntrerupt popor.
Vorbind sunt muţi. Prin evii ce se nasc şi mor,
cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult.

Adînc, prin seminţiile ce-apar şi-apun,
pe drumul inimii mereu ei vin şi trec,
Prin sunet şi cuvînt s-ar despărţi, se-ntrec.
Îşi sunt asemenea prin ceea ce nu spun.

Ei tac ca roua. Ca sămînţa. Ca un dor.
Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor,
şi-apoi sub cîntecul privighetorilor
izvor se fac în rarişte, izvor sonor.

„Întemeierea" ființei prin cuvînt a fost semnificația originară a mitului orfic. Poezia și muzica fiind adînc legate în *misterul* arhaic, în poezia lui Blaga reconstituim, din „tăcerea" cuvîntului, „izvoarele" poeziei însăși, situîndu-ne în *spațiul orfic* al cuvîntului. Printr-o adaptare a viziunii orfice, în *cîntecul* lor poeții *tac*, sau „vorbind sunt muți", pentru că, prin evii ce se nasc și mor, ei slujesc graiul „pierdut de mult", în care omul, după cerințele inițierii în sensurile ascunse ale cuvintelor, pentru a vorbi, trebuie să fie un „inițiat" în taina confundării „ființei" cu „neființa", taina „începutului", care prin cîntecul lui Orfeu dă un nou înțeles lumii. Poeții *tac*, fiindcă într-o dialectică a cîntării și a tăcerii, incifrată în misterul orfic, ei tac „ca sămînța", prin cuvîntul lor „izvor se fac în rarişte, izvor sonor". Este cîntarea Vieții în veșnică mișcare, prin opozițiile contrariilor, după un ritm interior pe care inima poeților îl simte în inima naturii, cu care ei se confundă, în cîntecul lor mut. Acesta este și sensul originar

al orfismului, desprins din fondul unei religii naturiste, din care „inițiatul" avea să înțeleagă cum din sămînță, prin îngropare, crește planta, așa cum și din îngroparea zeului naturii se naște viața. Aceasta este și *cîntarea* ce se aude în *tăcerea* poeților, în poezia lui Blaga. Vorbind, poeții sînt „muți" pentru că graiul pierdut de mult, pe care ei îl slujesc, este graiul *firii*, care crește în *tăcere*, pe care metafora mitică o pune sub semnul Misterului, al Nopții, al Infinitului. Cum observă un comentator al avatarurilor orfismului, I. Maxim, toate acestea simbolizează, într-o viziune orfică a lumii, imensitatea și nedeterminatul, în care filosofia antică a presocraticilor făcea prima „separație", Orfeu rămînînd astfel simbolul unității dintre imaginație și speculație, într-o dialectică specifică oricărei activități spirituale [227]. Adăugăm numai că pentru Blaga orfismul nu este un *motiv* mitic, ci o *structură* mitică, și dacă încă din antichitate Orfeu, ca simbol al unității tendințelor contradictorii, însemna o „bucurie a cunoașterii", în viziunea orfică a lui Blaga bucuria cunoașterii constă într-o „inversată" *deschidere* a misterului ca *mister*, adică nu printr-o convertire logică a ideii ci prin menținerea metaforei cosmogonice ca semn al unui limbaj mai încărcat de „sens". Este sensul „poeziei" acesta, într-o construcție arhitectonică a imaginarului necesară pentru justificarea „misterului" ca un Centru al existenței, un „origo" existențial, ca dat fundamental al conștiinței în actele sale revelatoare a „unității" lumii.

„Le Monde Muet est notre seule patrie", cum un poet modern comentează relația dintre artist și lume : „Poeții [...]sînt solii lumii mute. Ca aceștia ei bolborosesc, murmură, se cufundă în noaptea logosului — pînă cînd în sfîrșit ei se regăsesc la nivelul rădăcinilor în care se confundă lucrurile și enunțurile". Textul este citat de Șt. Aug. Doinaș pentru teoria asupra unei noi lecturi a mitului lui Orfeu, ca mit al *magiei* poetice și totodată al *crizei* poetice. Suspendînd lucrarea nefastă a Eriniilor care pedepsesc orice *hybris*, „cîntecul lui Orfeu, Poezia însoțită de Muzică, confirmă puterea magică a Verbului, restituie Logosului echivalența unei acțiuni benefice asupra

[227] I. Maxim, *Orfeu. bucuria cunoașterii*, Ed. Univers, 1976, pp. 54—58.

realului, prin restaurarea unor sensuri pierdute“ [228]. Ceea ce vrea să spună că Orfeu, prin intermediul lirei lui, avea puterea de a stăpîni realul și de a-i restitui un sens pierdut : „Orfeu s-a întors și se va întoarce mereu din Infern cu numai umbra Euridicei ; dar această umbră este suficientă pentru ca Poezia, în spațiul fictiv dintre adîncurile tenebroase și pragul superior al tîlcurilor, să deschidă mereu o nouă perspectivă asupra realului“ [229]. Și *realul poeziei*, ca adevăr artistic, este astfel o *replică la real*, nu o concurentă a lui, opera se separă de realitate nu pentru a o respinge, ci pentru a restitui ceva ce în ea este viu, este deci o formă în care „viața artistică salvează de la moarte lucrurile și ființele“ [230]. Iar poetul este un „suflet ce se simte chemat să numească, încă o dată, și în mod personal, o realitate profundă, exclusiv a sa, pe care numai el, în mod obscur, o cunoaște“ [231].

În poezie „cunoașterea“ este totală, dar conștiința poetică nu se menține în real decît printr-un „alt“ grai decît cel al realului, un grai „pierdut de mult“, cum se exprimă poetul, pentru a intui astfel straturile mai adînci ale realității, ca o urzeală încărcată de mister, organizată în structuri mitice, într-o nouă „bucurie a cunoașterii“, numind din nou lucrurile prin cuvintele poetice. Aceasta este taina orfică a „deschiderii“ universului în inima omului, în poezia lui Blaga *(Taina inițiatului)* :

Ziua din urmă. Omule, e-adevărat :
din tot ce-a fost
nimic nu s-a schimbat,
rotește sus același cer,
se-ntinde jos același pămînt.
Dar un cîntec s-a iscat în larg,
mare și tainic în larg.

. . . . . .

[228] Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Ed. Univers, 1974, pp. 70—71.
[229] Id., *ibid.*, p. 74.
[230] Id., *ibid.*, p. 75.
[231] Id., *ibid.*, p. 81.

Omule, ți-aș spune mai mult,
dar e-n zadar, —
și-afară de-aceea stele răsar
și-mi fac semn să tac
și-mi fac semn să tac.

Nimic nu s-a schimbat în cer și pe pămînt, pentru că *mișcarea* readuce totul la tot ce-a fost, și *ea* este *cîntecul* iscat în larg, sub bolta cerului stele făcîndu-i inițiatului semnul „să tacă". Și aceasta pentru că „mișcarea stelelor", în interpretarea pythagoreică a orfismului, este „muzica sferelor", „tăcerea" universului. Sînt „stelele-n pleiadă", în altă poezie, ca viziune poetică orfică, în imaginea „jocului de inimi", inima omului și a universului, în „semnele" cerului *(Pleiadă)* :

Joc de focuri, joc de inimi
Ostenescu-mă să număr
înc'odată aștri minimi.
Focuri mari și focuri line —
Cîte văd, atîtea inimi
bat în spații pentru mine.
Ard în văi și pe coline
inimi mari și inimi line.

Jocul stelelor „în pleiadă" este joc de focuri, după cum în interpretarea pythagoreică a mitului orfic *lumina* întunecată a nopții în „muzica sferelor" este *tăcere*. În jocul de focuri, ca joc de inimi, în care omul și universul se întîlnesc, lumina nopții se confundă cu tăcerea, în „cîntecul" poetului *(Liniște)* :

Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.

. . . . . .

În piept
mi s-a trezit un glas străin
și-un cîntec cîntă-n mine-un dor, ce nu-i al meu.

. . . . . .

O, cine știe — suflete ce-n piept îți vei cînta
și tu odată peste veacuri
pe coarde dulci de liniște,
pe harfă de-ntuneric — dorul sugrumat
și frînta bucurie de viață ? Cine știe ? Cine știe ?

Suferința poetului, „bolnav de prea mult suflet", nu este doar una lumească, ci una metafizică, pentru că „harfa de întuneric" a „dorului sugrumat", în cîntecul sufletului pe „coarde dulci de liniște" este, ca și *tăcerea* : „misterul". Și acest univers al tăcerii și al liniștii în „cuvîntul" poetului este universul *poeziei*, recunoscut de el din prima imagine poetică : „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". O taină menținută în „marea trecere" de el indicată *(Către cititori)* :

Credeți-mă, credeți-mă
despre ori și ce poți să vorbești cît vrei
. . . . . .
Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit
așa de mult să plîngă și n-au putut.
Amare foarte sunt toate cuvintele,
de-aceea — lăsați-mă
să umblu printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși.

„Ochii închiși", ca și „cîntecul mut" țin deci de biografia spirituală a poetului, ca suferință metafizică a căutării cuvîntului originar, prin care „lumea s-a făcut".

Sau, aceeași idee într-o imagine a universului, în care sufletul poetului se regăsește *(Autoportret)* :

Sufletul lui e în căutare
în mută, seculară căutare
. . . . . .
El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

„Apa din care bea curcubeul", simbolizînd „cele din urmă hotare", în căutarea *mută*, de totdeauna, a poetului, este în imagine cosmică „elementul", „primordialul", „începutul", în care *frumusețea* se confundă cu *neființa ;* dar nu o neființă ca „gol metafizic", ceva extramundan, ci una din care lumea se naște din nou, în *cîntarea* poetului, în universul poeziei : „patria sa", în care „zăpada făpturii ține loc de cuvînt". Deci o neființă identică, după dialectica „misterului" revelat în „cuvîntul" poeziei, cu ființa „în

act", la o limită, la „cele din urmă hotare", ce nu există, ele „fiind" ceva ce numai imaginația reconstituie în „zăpada făpturii", ca într-un mit cosmogonic, din luminile curcubeului, din care poezia își trage, prin cuvînt, frumusețea și neființa.

În izomorfismul imaginilor arhetipale apa, ca și pămîntul, este „primordiala materie a misterului" [232]. Și în perspectiva analizei arhetipale a poeziei lui Blaga ca mit poetic, „corola de minuni a lumii", din prima poezie, sub care se deschide revelarea „unității lumii" *sub specia misterului*, cum spunea poetul însuși, identificînd „punctul de vedere filosofic inedit" al metafizicii sale [233] prin „inversiunea" *regimului nocturn* al imaginației, „oglinda din adînc" a apei, ca și „corola de minuni a lumii", este o definiție poetică a „poeziei", ca act de revelare a „misterului", corespunzînd prin idee tendinței spre „esențial", „originar", „absolut", specifică poeziei moderne.

Acest sens „inversat" îl are „Coborîrea în Infern" în mitul orfic al lui Blaga : În *întunericul* tenebrelor spiritul găsește lumina iar *apa* din adîncuri se transformă în *fîntînă*, într-un nou mit al „reîntoarcerii" Euridicei *(Epitaf pentru Euridike)* :

Cineva într-o zi te-a luat, Euridike, de mînă
ducîndu-te foarte departe
prin negura care desparte.
În întunericul meu locuești
de-atunci ca o stea în fîntînă.
Cînd nicăiri nu mai ești
ești în mine. Ești, iată, Aducere-Aminte,
singur triumf al vieții
asupra morții și ceții.

Și pentru ce speranță ? Am răspunde cu G. Durand : „*Regimul nocturn* al imaginii se va afla în mod constant sub semnul conversiunii și al eufemismului", prin inversarea radicală a sensului afectiv al imaginilor : „și atunci în chiar sînul nopții spiritul își adulmecă lumina, căderea

[232] G. Durand, *Structurile antropologice* ..., p. 284.
[233] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 389.

se eufemizează în coborîre“ [234]. De aceea imaginea o și putem pune în contexul modernismului : „La suprarealiști, acești romantici exacerbați, lumea apei va fi totodată în multe privințe obiectul unei speranțe fundamentale“, comentează G. Durand, citînd o idee a lui Aragon [235].

Într-o poezie postumă Blaga pune în relație simbolică „taina nopții“ cu „oglinda din adînc“, în care „ceruri și pămînt se-ngînă“ (*Oglinda din adînc*) :

Cînd mă privesc într-o fîntînă
mă văd cu-adevărat în zi
așa cum sunt și-am fost și-oi fi.

Urmîndu-i lui G. Bachelard, în comentarea simbolului „apei din adînc“ la E. A. Poe, G. Durand observă că aceasta e „realitatea tipică a unei imaginații nocturne“. La poetul american e legată de amintirea mamei dispărute [236]. Ca și la Blaga :

Cînd mă privesc într-o fîntînă
Știu că-n adîncuri foste mume
îmi țin oglindă, ochi de lume.

Deci „oglinda din adînc“ este metafora mitică : „ochiul de lume“, în care misterul boltei, sub clar-obscurul razelor de lună, „corola de minuni a lumii“, se revelează ca un drum spre „începuturi“ — „foste mume“, sau cu expresia lui G. Durand, comentînd structura arhetipală, mitică : „mamele lumii“ [237]. Căci apa din fîntînă, în care se privește poetul, este „izvorul“, o imagine izomorfică a luminii, astfel că prin „inversiunea“ *regimului nocturn*, pentru stratificarea sensului poetic, el se vede „cu adevărat în zi“ — așa „cum a fost și cum va fi“. Deci, prin retragerea lui Orfeu din *exterior* în *interior*, în spiritul poetului, prin inversiunea sensului afectiv al imaginii Infernului, ca proces de eufemizare poetică, un *triumf* este *căderea*, spiritul în loc de *moarte* găsind *viață*. Și viața este

[234] G. Durand, *op. cit.*, p. 243.
[235] G. Durand, *op. cit.*, p. 289.
[236] Id., *ibid.*, p. 274.
[237] Id., *ibid.*, p. 284.

din „lumina creată în ziua dintîi", „lumina aceea însetată adînc de viață", după mitul genezic. În poezia lui Blaga *(Lumina)*:

Nimicul zăcea-n agonie,
cînd singur plutea-n întuneric și dat-a
un semn Nepătrunsul:
„Să fie lumină"!

O mare
și-un vifor nebun de lumină
făcutu-s-a-n clipă.

Blaga a fost, ca poet modern, unul care a vrut ca spiritul să răspundă lumii într-un elan tineresc, cum singur recunoaște, „tot mai mult adîncit pe un plan mai organic și mai omenesc" [238]. Orfismul poetului este viziunea unui Eros cosmogonic, printr-o „inversiune" a imaginii căderii din mitul biblic, „lumina dintîi" confundîndu-se cu „setea de doruri, de-avînturi, de patimi":

Lumina ce-o simt năvălindu-mi
în piept cînd te văd — minunato,
e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintîi.

Deci lumina zilei, născută din întunericul nopii, este logosul, rațiunea, care în mitul genezic era Cuvîntul. La Blaga „rostirea" cuvîntului, în „tăcerea" pămîntului care răspunde „dorului de patimi", rămîne sub vraja unui văl ce nu poate fi străbătut cu privirea, ca o „censură transcendentă" ce deschide „misterul" fără a-l desființa ca „mister" *(Din părul tău)*:

păinjeniș, ce-ascunde pretutindeni firea,
de nu vedem nimic din ce-i aievea.

Și de aici și ispita „luciferică" a cunoașterii misterului, într-o adaptare orfică a mitului creștin, ca dialog între Lu-

[238] L. Blaga, *Poezii*, ed. 1966, p. 470.

cifer, care „ascultă în tăcere", și o „voce din adînc", Spiritul pămîntului *(Pustnicul)* :

Lucifer :

Nu s-aude-n larg decît mișcarea
pămîntului prin lume.

Spiritul pămîntului :

Din veci mă arde-același gînd :
să fii pămînt — și totuși să lucești ca stea !
Mă bate-n piept al mării val,
s-apropie izbînda mea.

Este dată aici ideea întregii metafizici a lui Blaga, bazată pe plăsmuirea unei gîndiri *mitice*, în teoria *cunoașterii luciferice*, ca aspect paradoxal al cunoașterii în stare nascendi. Spre deosebire de *cunoașterea înțelegătoare*, care privește obiectul său ca întreg, *cunoașterea luciferică* privește obiectul din perspectiva „crizei" pe care ea însăși o provoacă : „Obiectul cunoașterii luciferice e totdeauna un „mister", care de o parte se *arată* prin semnele sale și de altă parte se *ascunde* după semnele sale" [239]. Ceea ce înseamnă că, pe de o parte, dacă prin *cunoașterea luciferică* se produce o privire a obiectului în perspectiva „crizei", pe de altă parte, chiar în această formă persistă o anumită „nostalgie a originilor" [240], — cum o numește M. Eliade — din necesitatea unei anumite „înțelegeri" a lumii ca „întreg", în timpurile arhaice, specifică gîndirii mitice unificatoare. Dezgolind-o de sensul arhaic al *sacrului*, propriu *cunoașterii paradisiace*, al cărei substrat arhaic este mitul cu funcția religioasă, filosoful îi opune *cunoașterea luciferică*, printr-o reinterpretare desacralizată, modernă, a *dogmaticului*, considerat de el ca o modalitate rațională a „revelării misterului", și de aceea indicat ca un principiu totalizator al existenței pentru cunoașterea umană.

Ca și în gîndirea mitică arhaică, pentru Blaga lumea este *una* prin sensul ei de existență, și unitatea lumii este pentru el condiția originară a omului, revelată însă aces-

[239] L. Blaga, *Cunoașterea luciferică. Trilogia cunoașterii*, p. 158.
[240] M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, pp. 48—53 ; *La Nostalgie des origines*, Gallimard, 1969, pp. 98—104.

tuia ca o condiție tragică a „despicării" ei, prin *conștiința umană*, în diferitele forme ale „revelării", transcendent censurate : cunoaștere, creație, plăsmuire, imaginație etc. O conștiință tragică deci, care dă actului de refacere a unității sensul unei permanente înălțări, printr-o „inversiune" a lumii în regimul imaginarului, într-un mit orfic modern. Sentimentul „despicării" este izvorul ideii poetice a lui Blaga, ca dramă a poetului modern, pentru care *unitatea* lumii este starea *originară*, încărcată de toate virtualitățile, ca un „tărîm pierdut" al imaginarului. Și de aici va începe „vîrsta de aur" a poeziei moderne, cu încrederea poeților în posibilitatea refacerii, prin poezie, a unității originare a lumii. Ceea ce nu exclude și o dramă a cunoașterii, ca în poezia lui Blaga, prin coborîrea în infernul lăuntric provocat din pricina separației, nesigură de a mai avea vreun „centru", apărat însă în planul imaginației mitice, ca un fel de răspuns dat unui pozitivism raționalist, într-un *mit modern al poeziei*.

Este ideea pe care poezia modernă, începînd cu simboliștii, a opus-o mentalității medievale, după care omul este prin destin o „creatură", ființă „căzută". Dar care la Blaga va avea înțelesul „transcendenței", după filosofia lui omul fiind singura ființă capabilă de a-și revela propriul lui „mister". În opoziție cu spiritul baroc al culturii europene, un stil al Contra-reformei, Blaga va avea simpatie pentru Reforma care tolerează „ereziile", dînd „dualismului" sensul „eresului" folcloric, într-o tradiție mitică a „ispitei schismatice", care transformă orice dogmă, insolubilă pentru gîndirea logică, într-un mit cu valoare poetică, în poezie. Iar „despicarea" pe care conștiința umană o realizează în revelarea „tărîmului pierdut" pe care spiritul și-l creează ca o proprie condiție de „a fi", va rămîne și componenta fundamentală a filosofiei lui Blaga, anticipată de ideea poetică a „misterului". Și în acest fel este el un poet modern încă din prima sa poezie. Și nu un poet modern al secolului al XIX-lea ci un poet modern al secolului al XX-lea.

Cu această constatare încheind, înțelegem acum mai bine ce voia să spună poetul, în mărturisirea citată la început : „Mă simt foarte ardelean prin toate ale mele ; dar un ardelean la nivel general românesc și oarecum eu-

ropean“ [241]. El se gîndea la fondul folcloric al „vieții anonime“, ca substrat al „născocirii“ cuvîntului poetic, în concordanță cu „noul stil“ al epocii. Așadar la o coincidență permanentă de entuziasm și certitudine în dialectica gîndirii poetice, sinteză de modernism și clasicism.

Avînd în vedere, în fenomenologia poeticului, planul din față al poeziei moderne, în care „ardeleanul“ este situat la un nivel „european“, integrarea în planul de adîncime al „matricei folclorice“ o va face el cu oarecare mîndrie : „O banalitate geografică poate avea o eminentă semnificație spirituală. Bunăoară, aceasta : Transilvania în cadrul României este un pămînt înalt“ [242]. Ruptura echilibrului sufletesc în poezie, proprie modernismului, pe care Blaga o realiza în primul său volum, care l-a și impus dintr-o dată în spațiul literaturii române, a fost pusă la îndoială, în anii recunoașterii lui ca poet modern, considerată ca nepotrivită cu structura sufletească mai echilibrată și mai bărbătească a Transilvaniei. Dar tocmai aceasta, într-o sinteză de echilibru clasic și bărbăție modernă, avea să însemneze, în următoarele volume, o înălțare a literaturii române, prin spațiul ei ardelean, pe un „pămînt înalt“, prin ceea ce Blaga însuși realiza ca mit modern al poeziei. În locul unor stilizări ale imaginilor, ce păreau primilor critici a fi prețios încadrate dar fără a putea înlocui flacăra absentă a lirismului, prin funcția demiurgică a imaginației poetice pulberea simbolurilor mitice s-a adunat, ca explozie de lumină, într-o poezie organică, interior structurată de un spirit originar creator, într-o cale lactee, drum larg spre zariștea cosmică deschisă de bolțile spiritului modern al poeziei europene.

Prin „aventura“ poeziei lui Lucian Blaga, așa s-a manifestat în literatura română, la început de veac, firea sobră, virilă și robustă a Transilvaniei, odată cu lărgirea cerurilor țării noastre, deschise de unirea națională într-o nouă strălucire, ca reflectare a unor temeiuri tradiționale ale culturii naționale, pentru intrarea ei în orizontul culturii universale.

[241] L. Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 195.
[242] Id. *ibid.*, p. 222.

MITUL TRANSCENDENȚEI ȘI CONDIȚIA UMANĂ

STAREA PROBLEMEI

„Sîntem de părere, spune L. Blaga, că orizontul misterului este un implicat fundamental și imanent al existenței și conștiinței specific umane [...] Conștiința umană nu e împlinită ca atare, decît în clipa cînd acest orizont se declară în ea..." [1]. Prin geneza ei, este ideea primei poezii, implicată ca sens în metafora „corolei de minuni a lumii" *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)*:

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
. . . . . .
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
. . . . . .
și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —

„Acestui orizont imanent al misterelor îi corespunde o regiune de transcendențe, care niciodată nu pot să fie absolut și pozitiv convertite de «cunoașterea umană», continuă Blaga în studiul său. Orizontul misterelor, ca implicat fundamental al existenței și al conștiinței omenești, este ca atare singura poartă deschisă asupra transcendențelor..." Este ideea fundamentală a viziunii mitice în poezia lui L. Blaga, pentru că dintre toate modalitățile de „revelare disimulată", în ceea ce filosoful numește «cen-

[1] L. Blaga, *Știință și creație, Trilogia valorilor*, p. 181.

sura transcendentă», „miturile exprimă un sens în măsura în care îl și ascund“ [2]. Momentul „disimulării“ e cuprins chiar în definiția mitului, și astfel apare el ca o structură fundamentală a poeziei, în măsura în care și imaginea poetică exprimă un sens, ascunzîndu-l totodată. De aceea, ca expresie a încercării omului de a-și revela sensul existenței, și poezia lui Blaga se întreține adînc din substanța mitului, ca viziune a transcendenței, cuprinzînd în germene și baza ontologică a sistemului său filosofic, în care „misterul“ constituie orizontul propriu existenței umane.

„Actul de însuflețire a faptul, închiderea unui „sens“ sub haina unor imagini concrete, redarea sensului prin personaje închipuite și prin întîmplări simbolice, intervin ca factori în geneza și în structura oricărui autentic mit“ [3], enunță filosoful, regulă ce rămîne aceeași și pentru mitul poetic. Într-una din primele sale poezii, el ne arată cum se construiește poetic un mit al transcendenței, și cum se tălmăcește el, ca expresie figurată, „disimulată“, a unui sens al existenței, prin „însuflețirea“ unui fapt uman într-o întîmplare simbolică ; deci ca o „disimulare“ cuprinsă în aceeași imagine poetică a contactului omului cu înțelesurile mai adînci ale firii, prin aceiași factori ce intervin și în geneza oricărui mit autentic *(Din părul tău)* :

Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată
de-un văl prin care nu putem străbate cu privirea
păienjeniș ce-ascunde pretutindeni firea,
de nu vedem nimic din ce-i aievea.

. . . . . .

Și-acum, cînd tu-mi îneci obrajii, ochii
în părul tău
eu amețit de valurile-i negre și bogate,
visez
că vălul se preface în mister
tot largul lumii e urzit

. . . . . .

din părul tău —
și strig,
și strig,
și-ntîia oară simt
întreaga vrajă, ce-a surprins-o magul în povestea lui.

[2] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 323.
[3] L. Blaga, *Trilogia cunoașterii*, p. 323.

Este „arătarea de lumină", în mitul transcendenței, „orizontul misterului și al revelării", ca mod de existență al ființei umane, structural implicat în actele sale creatoare de mituri, de artă, de metafizică. Structura ontologică a mitului, în timpurile arhaice, făcea posibilă „transcendența" omului prin orientarea acțiunilor lui spre un orizont definit în mod „real" o dată pentru totdeauna, în „absolut", ca perfect a tot ce există. Ca urmare a destrămării conștiinței mitice, ea este „cereasca atingere", căutarea fără obiect a „luminii" stinse, pe care poetul „o tot laudă" în mitul transcendenței.

Pentru că în mitul poetic misterul a fost recunoscut ca adevărata substanță a poeziei lui Blaga, nu o dată s-a susținut despre ea că este pătrunsă de fiorul religiozității, chiar al religiozității creștine. Citâm numai una din argumentările mai concludente, dintr-un eseu al lui T. Vianu : „Aici ne întîmpină omul singur, executînd actul cel mai intim subiectiv al sufletului său și anume căutarea unui Dumnezeu care se ascunde [...] Poate că adînca tristețe care apasă peste toată poezia lui Blaga provine tocmai din această depărtare a poetului de înțelegerea creștină a lumii și a vieții. Cîntecul Învierii în noaptea Paștelui n-a răsunat pentru Blaga niciodată, ca pentru Faust altădată. Confruntarea cu lumea creștină se produce totuși, și chiar în *Pașii profetului*, dar pentru a da rezultate atît de deosebite de spiritul creștin [...] Volumele lui ulterioare nu ni-l arată cîntînd o viață regăsită în armonia ei în același timp spirituală și fizică, ci multiplicînd semnele jalei și neliniștei. Căci dacă Blaga n-a putut ancora în spiritualismul creștin, nostalgia către un înțeles care ne domină nu l-a părăsit niciodată. Și dacă tristețea sa provine din depărtarea de creștinism, ea este atunci a unei ființe care îi simte nevoia"[4]. În aceeași interpretare, ciclul *În marea trecere* aduce lămurit „jalea depărtării de Dumnezeu", „sentimentul istovirii și singurătății, sub un cer părăsit de Dumnezeu", căruia poetul vrea să îi opună „natura eternă și misterioasă", sau, în *Lauda somnului*, „aspirația către liniștea ființei necreate", iar în *La cumpăna apelor* intuiția a două sentimente : „continuitatea prin procreație și prin pămînt, al cărei simbol se regăsește în acest detaliu caracteristic al peisajului nostru, *cumpăna apelor*" (*Na-*

[4] T. Vianu, *Lucian Blaga poetul*, „Gîndirea", 1934, nr. 8.

tura și *Din adînc)*. Concluzia este că poetul face parte din clasa misticilor, un poet al sufletului și nu al lumii exterioare, poezia lui vorbind printr-o „substanță făcută din cele mai înalte neliniști din cîte pot atinge sufletul omenesc“ [5].

Nu putem accepta această concluzie, mai întîi dacă avem în vedere natura și specificul poeziei religioase în general așa cum a fost ea cultivată de poeții ei reprezentativi ; dar și dacă avem în vedere poezia lui Blaga însuși. Poetul, cu toate tangențele lui cu „religiosul“, vecin cu nostalgia transcendenței în structurile mitice arhaice ale conștiinței umane, rămîne în afara oricărei religii doctrinale prin sensurile metafizice ale „neliniștii“ sale, în relațiile cu „cosmicul“, cu „absolutul“, așa cum poezia începutului de veac le impunea în „noul stil“, ca ultimă expresie a modernismului. Din literatura europeană a epocii, cel mai reprezentativ pentru această viziune religioasă, Paul Claudel, arată în ce constă funcția revelatoare a limbajului în comunicarea lui cu ființa în „totalitatea“ lumii : „Printre ajutoarele și profiturile pe care religia le aduce poeziei, aș indica acela că credința în Dumnezeu permite *lauda*. Lauda este poate cel mai mare motor al poeziei, pentru că ea exprimă trebuința cea mai profundă a sufletului, vocea cea mai bucuroasă a vieții, datoria oricărei creații, aceea în care orice creatură are nevoie de toate celelalte. Marea poezie de la imnurile Vedice pînă la Cîntarea soarelui a Sfîntului Francisc este laudă...“ [6].

O comparație a lui Blaga cu Claudel este posibilă sub raportul conflictului condiției umane, ca urmare a confruntării omului, integrat în propria sa viață, ca o transcendență absolută, dar la el *lauda* este înlocuită cu *întrebarea* (*Dar munții — unde-s ?*) :

Eu am crescut hrănit de taina lumii
și drumul meu îl ține soarta-n palme,
nemărginirea sărutatu-m-a pe frunte
și-n pieptu-mi larg
credința mea o sorb puternică din soare.

. . . . . .

[5] Id., *ibid.*
[6] Paul Claudel, *Religion et poésie, Réflexions sur la poésie*, N.R.F., Gallimard, 1960, p. 182.

Dar munții — unde-s ? Munții,
pe cari să-i mut din cale cu credința mea ?
Nu-i văd,
îi vreau, îi strig și — nu-s !

În comparație cu P. Claudel, poetul nostru vorbește de Dumnezeu, iar evadarea din condiția umană nu e fără țel transcendent, dar acesta nu e al adevăratului poet creștin și nici al omului cu adevărat „religios", și cu atît mai puțin al „misticului". Vrînd numaidecît să calificăm poezia lui drept „mistică", dacă prin „misticism" înțelegem o componentă esențială a religiozității, ar trebui să ne gîndim mai degrabă la poetul francez Jean-Pierre Jouve, a cărui poezie este o căutare a *divinului* mai mult decît a lui *Dumnezeu :* „Templul lui n-are coloane. Dumnezeu stă în spatele norilor *absconditus*" [7]. Ca și la Blaga. O căutare deci nu a unei „ființe" a lui Dumnezeu, ci a „ființării" lui în tot ce poartă „semnele" lui, ascunse pentru o cunoaștere identificată cu „revelația" lui ca „ființă" *(Cuvîntul din urmă) :*

Arendaș al stelelor,
străvechile zodii
mi le-am pierdut.
Viața cu sînge și cu povești
din mîni mi-a scăpat.

. . . . . .

Cu cîinele și cu săgețile ce mi-au rămas
mă-ngrop,
la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat.

Poetul se îngroapă la rădăcinile „pomului biblic", păzit de ochiul lui Dumnezeu, pentru că „revelația" acestuia continuă experiența religioasă a filosofilor „problematici" și a poeților simboliști, care au căutat în poezie o cunoaștere a Absolutului, în bună tradiție romantică, menținută prin Baudelaire ca o căutare a drumului spre o comuniune cu lumea și cu Dumnezeu. O comuniune „lucidă", dezgolită de „realul" sau „sacrul" transcendenței. În cele din urmă, într-o „elevație" a omului, ei au ajuns la „idealitatea

[7] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, p. 388.

goală" a transcendenței, căci din schema mistică a „elevației" lipsește ceea ce ar identifica poezia cu mistica : sosirea la țelul final al mîntuirii. În „Elevația" lui Baudelaire sosirea în transcendență nu mai e decît o posibilitate, pe care, deși e conștient de ea, nu o mai poate împlini. Se vorbește vag despre „licoarea divină", despre „imensitatea profundă", despre „spațiile luminoase". Despre Dumnezeu nu se vorbește [8].

Întreaga problematică a mitului modern al poeziei o reluăm acum din punctul de vedere al unei fenomenologii a *mitului transcendenței*, pentru a descifra în el, prin straturile de semnificație ale imaginii poetice, sensul *condiției umane*, înscrisă prin conștiința mitică într-o *structură* a cărei funcțiune ontologică se menține și în *mitul poetic*, ca mit al transcendenței. Pentru un adevărat poet religios revelația are un singur obiect : ființa lui Dumnezeu, iar drama umană pentru el este condiția *păcatului*. Dramatismul lui satisface deci cerința *mîntuirii*. Blaga nu e un astfel de poet, pentru că ideea de „mister", cu care la el se confundă „absolutul", subordonează drama mîntuirii unei drame a *cunoașterii*. Credinciosul este înlocuit astfel cu filosoful, liber în cugetarea lui, iar mitul creștin al transcendenței devine un mit poetic, cu adînci sensuri filosofice. Și filosofia aceasta nu are un sens creștin decît în mod aparent. Iar poezia mitului nu este astfel o „transpunere" a mitului în termeni poetici, pentru a se parcurge în sens invers dezgolirea lui de conținutul arhaic religios, ci este o „poetizare" a realității după structura mitului.

„Structura" mitului „stilizează" viața, proiectînd în realitatea umană cerințele constitutive ale întregii lumi : „Dacă mitul corespunde unei categorii, singura care-i convine va fi aceea a totalității concrete, sau aceea a identității radicale, a unității ontologice. Întreaga realitate se înscrie într-o singură ordine, ea se dezvoltă după un dinamism comun care se înscrie în ea ca o circulație de viață și de inteligibilitate. Conștiința mitică afirmă o lume în stare nediferențiată, în prima sa coeziune și închegare" [9]. Și, după rezultatele studiilor folclorice despre semnificația ontologică a mitului, omul primitiv nu cunoaște decalajul dintre ontologie și realitate, pentru el realitatea fiind re-

[8] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, pp. 45—47.
[9] G. Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, pp. 17—18.

zultatul rupturii cu orizontul imediat și al transcenderii în inima lucrurilor, prototip al eficienței umane în actele rituale menite găsirii „centrului lumii“ [10]. G. Gusdorf folosește termenul „starea problemei“, pentru a indica resentimentul unei neliniști care, după ce omul se eliberează din captivitatea universului mitic, în loc de a satisface în întregime soluția, stabilită de obicei, acceptă să rămînă în insatisfacție, în suferința și în chinul îndoielii provizorii, pînă cînd problema pusă să fie rezolvată cu temei. Prin „descentralizarea“ universului uman, universul mitic rămîne o captivitate a rațiunii, silindu-o pe aceasta să se mențină în insatisfacție, în suferința și chinul îndoielii, pînă cînd *starea problemei* să fie rezolvată printr-o totală desfacere a ei din captivitatea mitului [11].

Metafizica transcendentului, desfăcută din straturile mitice ale gîndirii, prin „descentralizarea“ universului uman își arată propriile sale limite în gîndirea rațională, confruntată cu gîndirea poetică, a cărei structură se susține pe imaginea mitică. M. Eliade face remarca, privitor la simbolismele Ascensiunii, ale Cuceririi Centrului, că ele sînt atestate în literaturile medievale și apar, chiar dacă numai într-o manieră aluzivă, în anumite producții literare ale ultimelor secole [12]. Și aceasta începînd cu epoca Renașterii, care deschide marea serie a „problematicilor“, în soluții ale paradoxelor transcendenței. Căci în sentimentul transcendenței, pentru poetul problematic, după cum există un „Deus in caelis“, care odată cu destrămarea conștiinței mitice devine un „Deus otiosus“, există și un „Deus in terris“, care este *omul* însuși, în propria sa transcendență, după un ideal care a apărut încă în epoca Renașterii. Ideal menținut, cum spune G. R. Hocke, într-o „problematică a omului modern“, pînă în secolul nostru, ca *despicare* „în subiect“, cînd omul ajunge la o exacerbare a „eului“, care cunoaște și suferă, în vreme ce lumea e resimțită ca o contradicție tragică [13].

Este „starea problemei“ pe care o recunoaștem și în concepția despre lume a lui Blaga, ca poet și filosof, prin transformarea simbolurilor mitice ale „centrului“ în me-

[10] Idem, *op. cit.*, p. 29.
[11] Id., *ibid.*, p. 89.
[12] M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Ed. Gallimard, 1969, p. 29.
[13] G. R. Hocke, *Lumea cu labirint*, Ed. Meridiane, 1973, p. 76.

tafore ale sentimentului de teamă și totodată de bucurie, de repulsie și de atracție, pe care în conștiința mitică îl reprezintă escaladarea „totului", sentimentul transcenderii în orizontul misterului și al revelării, propriu existenței umane. Ne va interesa aici numai anticiparea acestei stări problematice, teoretic dezvoltată într-un mit filosofic, în imagini și simboluri constituite într-un mit poetic al transcendenței, pentru a încadra, ceea ce am putea numi la Blaga, „religiozitatea problematică" în paradoxiile transcendenței.

PARADOXIILE TRANSCENDENȚEI ȘI TRANSCENDEREA UMANĂ

În viața obișnuită a indivizilor sînt întrețesute autenticele „concepții despre lume", pe care filosofii își construiesc metafizica lor : ce fel de filosofie alegi arată ce fel de om ești, spunea Fichte. K. Jaspers susține că în *concepția omului despre lume* (Weltanschauung) se găsește baza altor două concepte fundamentale : *atitudinea* sau luarea de poziție (Einstellung) și *imaginile* despre lume (Weltbilder). În relația dintre *subiect* și *obiect*, în conștiința umană (Cogito) existînd o „despicare", considerațiile de ordin psihologic deosebesc, cu privire la subiect *Einstellunguri* („luări de poziție") și cu privire la obiect *Weltbilder* („imagini despre lume"), cu posibilitatea ca în fiecare din acestea, atît în subiect cît și în obiect, să fie mai multe tipuri ce pot să se suprapună parțial [14]. Într-o analiză fenomenologică *atitudinea* corespunde planului de adîncime (eidos) al imaginarului, iar imaginea (eidolon) planului din față, în *interiorul* gîndirii poetice.

Avînd în vedere distincția fundamentală a lui Jaspers între *atitudinea* despre lume, cu privire la *subiect*, și *imaginea* despre lume, cu privire la obiect, amîndouă întemeiate pe o *concepție* despre lume, pentru explicarea

[14] K. Jaspers, *Psichologie der Weltanschauungen*, Springer, 1925.

operei lui Blaga din această dublă perspectivă a structurii imaginarului, vom face observația că, de la *concepția* despre lume pornind, o suprapunere parțială se realizează atît în subiect cît și în obiect, în *atitudinea* față de lume cît și în *imaginea* despre lume.

Adoptînd tipologia lui K. Jaspers pentru a numi sensurile transcendenței în poezia lui Blaga, avem în vedere că pentru cel dintîi „transcendența" denumește atît pe *Dumnezeu* însuși, cît și *mișcarea* prin care conștiința transcende lumea obiectivă pentru a se sesiza ca existență și libertate și trece pînă la urmă, datorită „situațiilor limită", la „o ființă care nu este existența, ci transcendența sa". Echivoc după care, spune M. Piclin, K. Jaspers a putut scrie, cu reminiscențe din Pascal, dar ceea ce în realitate se bazează pe un joc de cuvinte : „Transcendența trebuie să fie deja prezentă acolo unde o caut". Definind noțiunea de transcendență în acest sens, M. Piclin repune în discuție „paradoxele transcendenței" după o accepție originară a termenului : *transcendere* din latină poate avea două sensuri : „a fi (static) deasupra de" și „a fi (dinamic) în curs de a se ridica dincolo" — ceea ce permite a se identifica în aceeași noțiune atît *transcenderea*, ca o calitate a unei „ființe" absolute ce există „dincolo" de transcendat, cît și *transcendența*, ca act de transcendență ce aparține transcendatului, care ca „ființă" este într-un proces de transcendere [15]. Și de aici se deschide paradoxul transcendenței : A transcende înseamnă a trece o limită ce pare de netrecut. Dar dacă este o adevărată limită ea nu poate fi trecută, și dacă este de trecut nu este o adevărată limită. Paradoxul transcendenței este așadar aplicarea primei antinomii kantiene în interpretarea *Logicii* lui Hegel : există o limită și această limită trebuie depășită. Noi nu putem pune cei doi termeni decît împreună, căci admițînd o *dualitate* de termeni (transcendatul și transcendentul) este nevoie ca unul să treacă în celălalt, altfel orice *separare* îi face pe fiecare de nemenținut : Dacă se separă în mod static transcendentul de transcendat, pentru a i se marca singularitatea, aceasta se pierde într-o tristă singurătate [16]. De aici și aspectul dinamic necesar al actului de transcendență pe traseul imaginar, după dialectica pro-

[15] M. Piclin, *La Notion de transcendance*, Ed. A. Colin, 1969, p. 9.

[16] *Id., ibid.*, p. 19.

pusă de J. Wahl : există o transcendență „în sus", spre sferele clare și cerești, o *trans-ascendență*, cea pe care o indică termenul de „Dumnezeu", „forță" ; și există o transcendență „în jos", spre sferele pămîntești și întunecate, o *trans-descendență*, cea pe care o indică termenul de „Dumnezeu necunoscut", „forțe profunde", „puteri demonice" [17]. Și, după această dialectică, se reține totodată remarca filosofului că este dificil de a hotărî dacă noi ne găsim „în fața unei transcendențe binefăcătoare sau a unei transcendențe răufăctoare, în fața lui Dumnezeu sau a unei forțe demonice, dacă mișcarea pe care noi o săvîrșim este o mișcare de trans-ascendență sau de trans-descendență" [18]. Iar ce vom reține din această dialectică pentru Blaga, în mitul poetic, este că transcendența, ca trans-ascendență, are sensul *divinului*, precum transcendența ca trans-descendență are sensul *umanului*. Cu observația că și pentru el primul caracter ce se atribuie termenului de transcendent este *superioritatea*, într-o viziune ce s-ar putea numi *verticala transcendenței*, constituind totodată sursa unor mari întrebări cu privire la condiția *absolută* a transcendenței.

L. Blaga regretă, ca gînditor, că în filosofia românească nu s-a putut dezvolta filonul unei gîndiri pe care miturile folclorice îl conțineau în germene, ca o posibilă generalizare teoretică încă din vremea dascălilor iluminiști ai culturii noastre. Un discipol imaginar al lui Gheorghe Lazăr ar fi putut să gîndească mai departe „o metafizică mai amplă, mai puțin naivă, mai raționalist susținută, dar tot atît de neconformistă în raport cu dogmele ortodoxiei, cum este concepția pe care putea s-o desprindă de subt învelișul legendelor" [19]. Una din legendele citate cuprinde credința „eretică" în care se contrazice dogma despre atotputernicia și atotștiința lui Dumnezeu prin imaginarea unei discrepanțe cosmice în geneza biblică, făcînd necesară, sub forma unui sfetnic cosmogonic, intervenția unui al doilea act de îndreptare a ceea ce n-a fost bine făcut de la început. Și comentariul are ambiția de a susține ideea unui întreg sistem de gîndire filosofică, bazată pe concepția „slăbiciunii umane" a lui Dumnezeu. Dacă un principiu divin lucrează în pro-

[17] Id. *ibid.*, p. 127.
[18] Id., *ibid.*
[19] L. Blaga, *Isvoade*, Ed. Minerva, 1972, p. 226.

ducerea formelor de viață, negăsind însă soluții potrivite, s-ar părea că „Spiritul lumii" dibuiește de multe ori *ca un orb* care, deși dispune de elemente de orientare, este lipsit de *vederea clară*, solară. Și în acest caz noi, oamenii, care sîntem desigur mai neputincioși decît Marele Spirit, am putea să-i fim de folos acestuia : „Inteligența ar putea să ne ducă pe noi oamenii în situația de a vedea uneori absurdul, contrasensul, care se furișează în atîtea alcătuiri ale lumii. Nu înseamnă aceasta că noi, bietele creaturi, am putea să fim uneori de ajutor Spiritului cosmic ? Poate că Dumnezeu este *marele orb*, care așteaptă ca noi, fiii săi, să-l ducem de mînă, întrucît noi avem vederea solară, pe care el n-o are. Marele Orb are desigur o puternicie și o știință, cu care ne întrece nemăsurat. Aceasta nu-l va împiedica pe om să fie înzestrat cu simțul văzului solar, care-i lipsește Marelui Orb. Nu s-ar putea întîmpla ca Spiritul Lumii să aibă în anume împrejurări nevoie de noi oamenii ca de niște sfetnici cosmogonici, cum Dumnezeu cel din legendă a avut nevoie la facerea munților și văilor de sfatul ariciului ?" [20]

Am citat întreg comentariul filosofic pentru că, dezvoltat fiind în propriul sistem de gîndire al lui Blaga în teoria cosmogonică ridicată pe viziunea Marelui Anonim, el este cuprins totodată în germene, ca viziune poetică, încă în ciclul intitulat *În marea trecere*, într-o „variantă" a unei meditații inclusă în piesa *Zamolxe*, ca justificare a călăuzirii „zeului orb" al naturii, de pasul „în lumină" al omului (*De mînă cu Marele Orb*) :

Subt bolta aspră de stejar
țînțarii îi fac o aureolă peste cap.
Și iar plecăm.
De ce a tresărit ?
Tată orb, fii liniștit, în jur nu e nimic.
Doar sus o stea
de cerul ei e-o lacrimă de aur se desparte.
Subt frunze nalte mergem mai departe, tot mai departe.

Steaua ce se desparte de cerul ei este „gîndul" Marelui Orb, ce organizează lumea „pe dinlăuntru", ca o zeitate „pămînteană" a „naturii oarbe" căreia omul, cu vederea clară, îi deschide drumul înălțimilor „cerești". Un „sfetnic cosmogonic" al Spiritului Lumii este așadar *omul*,

[20] L. Blaga, *Isvoade*, pp. 227—228.

după o filosofie care, neconformistă în raport cu dogmele religioase, face din *slăbirea* lui Dumnezeu o modalitate de reabilitare a *omului*, putîndu-i astfel să-i acordăm lui caracterul de *superioritate*, inseparabil de *transcendență*.

Reluînd ideea lui K. Jaspers, că „transcendența trebuie să fie deja prezentă acolo unde o caut", inversînd însă termenii, putem spune despre Blaga, în spiritul „erezie iluministe", mai sus citate, că pentru el „transcendența nu este acolo unde el o caută, ca și cum ea ar fi acolo". Ca filosof, el aparține categoriei în care M. Piclin îi grupează pe filosofii *transcendenței slăbite*, și nu filosofilor *transcendenței absolute*, concepută metafizic, ca existînd în mod real, dincolo de om ; și nici categoriei filosofilor *imanenței*, care resping orice „transcendență", indiferent ce sens ar avea. Filosoful concepe transcendența ca o *transcendere*, dinamic deci, cum anumite doctrine moderne o definesc după felul în care conștiința transcende realitatea imediată. „Orizontul misterului", abisal structurat de categoriile subconștientului, face imposibilă susținerea unei transcendențe *absolute*, ca acționînd *în lume*, dar totodată face posibilă revelarea lui ca „mister". Este o luare împreună a celor doi termeni ai transcendenței : „în jos" și „în sus", *trans-ascendenței* corespunzîndu-i, în dialectica imaginarului, o *trans-descendență*, din punctul de vedere exclusiv al *transcendatului*, adică al omului care, în actele sale revelatoare de „mister", este singura ființă care în raport cu o transcendență are conștiința *transcendenței în act*, adică a *transcenderii* sale, om fiind, în orizontul propriei sale condiții, ca un „sfetnic cosmogonic" al Marelui Orb (*Zamolxe* — mister păgîn) :

... noi suntem văzători,
Iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.
Fiecare e copilul lui —
Și fiecare îl purtăm de mînă.
Căci nu ești tu Dumnezeire ne-nțelesul orb,
Ce-și pipăie cărarea printre spini ?
Nu știi nici tu de unde vii și unde mergi.
Ești chinuitul gînd strivit în gol.

În evoluția poeziei lui L. Blaga, ca reprezentare a reintegrării omului prin conștiința rupturii lui cu orizontul imediat și a transcenderii în „realul" existenței, recu-

noaștem mai multe atitudini sau luări de poziție. Plecînd de la concepția despre lume (Weltanschauung), K. Jaspers constată că în relația dintre *subiect* și *obiect*, acolo unde apare *libertatea* individuală, există o „despicare" în sufletul uman, ca *soluție*, paradoxală deci, între „luările de poziție" (Einstellung-uri) și „imaginile despre lume" (Weltbilder) [21]. Este starea de „criză luciferică" pe care o vom descrie ca „transcendere spre lume", plecînd de la planul de adîncime al *atitudinii* față de lume, spre planul din față al *imaginii* despre lume, și în poezia lui Blaga.

După distincția fundamentală a diferitelor tipuri de atitudini, una *activă* și alta *contemplativă*, vom observa că la Blaga, în primele poezii din *Poemele luminii* și *Pașii profetului*, în atmosfera entuziasmului tineresc de „Sturm und Drang" al „noului stil" al epocii, era dominantă o „luare de poziție" activă. În aceasta totul este în mișcare, nu există o situație mulțumitoare ; omul, ca individ, înțelege situația exterioară ca o decădere, avînd nevoie de curaj pentru a evolua și a gîndi. „Numai prin teamă ajunge omul la curaj, numai prin disperare la religie", cum spune K. Jaspers.

Elanul cosmic acesta este, *activ*, în poezia lui Blaga. El a fost explicat mai întîi ca extaz dionysiac de T. Vianu, semnalîndu-se totodată și filosofia lui Nietzsche ca filieră a acelui „sentiment frenetic al vieții în care constatăm cu groază și cu voluptate fragilitatea tiparelor individualității, mai întîi amenințate, îndată apoi resorbite în curentul eliberator al energiei universale" [22]. „Nietzscheeanismul" a fost recunoscut și de poet într-o scrisoare către un comentator : „Influențe nietzscheene se găsesc probabil în poezia dionisiacă și individualistă a întîiului meu volum ; de la *În marea trecere* cu *Lauda somnului* sînt oarecum în opoziție diamentrală cu el : pierderea în anonim — spiritualizarea pe un plan dincolo de viața pur biologică" [23]. În studiile mai noi asupra poetului reapare ideea vitalismului nietzscheean [24], deși patosul vitalist al poetului, înainte de a fi reductibil la expresionismul hrănit de o modernă „Lebensphilosophie", este o erupție a

[21] Karl Jaspers, *op. cit.*, cap. *Despre atitudini.*
[22] T. Vianu, *Masca timpului*, Arad, 1920.
[23] Apud P. Drăghici, *Poezia lui Blaga*, Sibiu, 1925.
[24] N. Tertulian, *Poezia lui L. Blaga*, „Viața românească", 1966, nr. 8, p. 78.

energiei cosmice în spiritul vechi al orphismului, ca o „sălbăticie" îmblînzită de „spiritualizarea" donysiacă, vizibilă în primele volume ca sentiment al cufundării omului în imensitatea Firii.

Un „Einstellung" entuziastic rezultă din acest sentiment al deschiderii, spre un univers infinit, în conştiinţa comunităţii cu ceva necondiţionat şi atracţia către o ţintă fără nume. Triumful puterii umane astfel eternizată, dărîmînd statuile zeilor, este epilogul misterului păgîn, al „beţiei" dionysiace într-o poezie din ciclul *Paşii profetului*. Poezia, dionysiacă prin atmosferă şi orphică prin semnificaţie, este totodată în acord cu sensurile protestatare ale titanismului în literatura modernă (*Veniţi după mine, tovarăşi !*) :

Veniţi lîngă mine tovarăşi ! E toamnă,
se coace
pelinul în boabe de struguri
şi-n guşe de viperi veninul.

. . . . . .

Veniţi mai aproape ! — şi cel care are
urechi de-auzit să audă :
durerile nu sunt adînci decît atuncea cînd rîd.
Să rîdă deci astăzi de mine
amarul
şi-n hohote mari să-şi arunce pocalul în nori !

Beţia spirituală este un simbol universal, aparţinînd limbajului esoteric în general : ea nu este numai un *transport* de facultăţi mentale, pentru că vinul este el însuşi sinonim cu cunoaşterea [25]. În limbajul exoteric ea este o *înălţare* :

Veniţi lîngă mine, tovarăşi, să bem !
Ha, Ha ! Ce licăreşte-aşa straniu pe cer ?
E cornul de lună ?
Nu, Nu ! Eu un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu braţul de fier.
Sunt beat şi aş vrea să dărîm tot ce-i vis,
ce e templu şi-altar !

[25] J. Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, III, p. 60.

Cupa de aur spartă de bolta cerului păstrează semnificația mitică străveche a vasului cu apa vieții, în care se împlîntă pomul vieții. În arta populară pomul este țesut și zugrăvit pe anumite obiecte, ca emblemă a cultului dionysiac, format din fondul de credințe privitoare la băutura miraculoasă ce s-ar afla în pomul vieții [26]. Iar gestul înălțării brațului la cer, cu gîndul de a dărîma tot ce e templu și altar, în aceeași viziune dionysiacă a reînvierii forței pămîntești ca spiritualitate, simbolic vorbind, este o imagine solidară cu imaginea coloanei universale, a cărei semnificație, în gîndirea mitică a societăților tradiționale, era „ruperea de niveluri" pentru situarea omului în Centrul Lumii [27]. Și cine își riscă conștient viața trăiește o libertate unică — spune K. Jaspers. În atitudinea activă Absolutul e incomensurabil în categorii raționale, după un scop al „cunoscătorului" ce nu poate fi suficient de hotărît, întărit în iubire și ură, în dăruire fără condiții. Sau după alternativa poetului în final :

Veniți lîngă mine tovarăși ! Ca mîne-o să mor,
dar vă las moștenire
superbul meu craniu, din care să beți
pelin
cînd vi-e dor de viață,
și-otravă
cînd vreți să-mi urmați.

Și mai reținem, în aceeași natură a entuziastului, dăruirea fără condiții pentru o viață întreagă, în întreg și în esență. Omul, în situația sa cea mai lăuntrică, se simte prins de esențialitatea lumii. Sau cum dorește poetul (*Vreau să joc*) :

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat !
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine
un rob în temniță — încătușat.

[26] Paul Petrescu, *„Pomul vieții" în arta populară din România*, „Studii și cercetări de istoria artei", I. 1961, pp. 44—45.
[27] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 34.

Entuziastul rămîne în întregime în interiorul raportului de subiect-obiect, şi este un proces de mişcare înlăuntrul acestui raport :

şi-aprins în valuri de lumină
să joc
străfulgerat de-avînturi nemaipomenite
ca să răsufle liber Dumnezeu în mine,
să nu cîrtească :
„Sunt rob în temniţă !"

Entuziasmul ia forma cosmică a cufundării sufletului în natură (*Daţi-mi un trup voi munţilor*) :

Numai pe tine te am trecătorul meu trup
şi totuşi
flori albe şi roşii, eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete,
căci lutul tău slab
mi-e prea strîmt pentru straşnicul suflet
ce-l port

Este un entuziasm „panic" sau o beţie dionysiacă :

Daţi-mi un trup
voi munţilor,
mărilor,
daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin !
Pămîntule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
preţă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic !
prin cosmos
auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi
şi-ar apare năvalnic şi liber
cum sînt,
pămîntule sfînt.

Un entuziasm mistic a fost considerată această despărţire a sufletului de trup şi cufundarea lui în natură. Dar atitudinea este mai degrabă o viziune a „întregului" ca natură, pentru că misticul, deşi comparabil cu tipul intuitiv, este o stare psihică pentru care confruntarea între

subiect și obiect este anulată, neexistînd nici un contra, nici o „despicare". Blaga sugerează „întregul" (*Versuri scrise pe frunze uscate de vie*) :

Trupul tău și sufletul înaltul, îți sînt ca doi frați gemeni : se-aseamănă așa de mult că nu știi cînd e unul, cînd e altul.
Eu nu-ți cunosc la chipu-i numai sufletul. De cîte ori îți întîlnesc din întîmplare, trupul, nu-l bănuiesc, nedumerit mă-ntorc și cred că-i — sufletul.

Sînt versuri scrise pe „frunze uscate de vie" în viziunea unei naturi pe care poetul nu o trăia într-o stare mistică. Sufletul nu se poate despărți de trupul omului, pentru că în simțirea naturii ca întreg, deși țarina e plină de zumzetul tainelor, e „prea aproape de călcîie și prea departe de frunte".

Viziunea întregului lumii ca natură produce, în schimb, o despicare între trăire și idee, care pentru mistic nu există, întrucît misticul, deși comparabil cu tipul intuitiv, nu comunică intuiții ca material posibil de pus în formă rațională, ci semnifică ceva ce stă veșnic dincolo de ea, ideea fiind astfel confundată cu trăirea printr-o anulare a confruntării dintre subiect și obiect. La Blaga ea, încă din primele versuri, rămîne o sursă a problematicului. Poetul, în schimbul unui „dincolo" de trup, are „dorul de lume" (*Strigăt în pustie*) :

Cu chiotele-ți de lumină
și cu-adîncul ochilor de mare,
cu urmele în lut, ce ți le lasă
nenumăratele fecioare
cutremurate-n clipa asta
de-un dor
pe minunatul tău pămînt,
te chem :
vino, Lume,
vin'.
. . . . . .
Și răcorește-mi
fruntea-nfierbîntată
ca nisipul dogorît
pe care calcă-ncet, încet
prin pustie un profet.

Entuziastul prin structură este ceva unitar și tinde către unitatea lumii, are o fundamentare metafizică, obiectul lui este dat într-un mod specific, este scufundat nemijlocit în totalitatea lumii, străluminat de o rază de lumină a Absolutului (*Nu-mi presimți ?*) :

Nu-mi presimți iubirea cînd privesc
cu patimă-n prăpastia din tine
și-ți zic :
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare ! ?

Simțind îndoiala în posibilitatea de a anula „distanța" dintre subiect și obiect, ea este o sursă a problematicului, străin stării misticului (*Scoica*) :

C-un zîmbet îndrăzneț privesc în mine
și inima
mi-o prind în mînă. Tremurînd
îmi strîng comoara la ureche și ascult.
Îmi pare
că țin în mîni o scoică,
în care
prelung și nențeles
răsună zvonul unei mări necunoscute.

În viziunea mitului arhaic, „scoica" este simbolul feminității și al fecundității, în toate actele esențiale ale vieții omului și ale colectivității : naștere, inițiere, căsătorie, moarte, ceremonii agricole, ceremonii religioase [28]. În imaginea poetului „scoica" este simbolul „lumii" în contemplarea interioară a sufletului, a inimii, în care el, prinzînd-o în mînă, aude zvonul mării necunoscute, din care ea provine :

O, voi ajunge, voi ajunge
vreodat' — pe malul
acelei mări, pe care azi
o simt,
dar nu o văd ?

[28] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 90.

În zvonul „mării necunoscute“ se va menține „misterul“ ca obiect al cunoașterii, prin ceea ce, avînd în vedere diferitele atitudini, am putea numi la Blaga inversiunea *activului* cu *contemplativul*, printr-o menținere a „problematicului“ ca fundal filosofic al întregii poezii (*Leagănul*) :

Eu cred că sufeream de prea mult suflet.

Pe dealuri zorile își deschideau pleoapele
și ochii înroșiți de neodihnă
Pierdut — m-am întrebat :
Soare,
cum mai simți nebuna bucurie
de-a răsări ?

Contemplativul, „cel mai singuratic suflet“, simțind despicarea între trăire și idee, în viziunea „întregului“ lumii ca natură, sporește taina prin *tăcere* (*Stalactita*) :

Tăcerea-mi este duhul —
și-ncremenit cum stau și pașnic
ca un ascet de piatră,
îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,
în care cerul este bolta.

Picuri de lumină cad necontenit din cer, împietrind în inima poetului. În structura mitică a imaginarului, imaginea lui Pan este a naturii ce își adapă zeul în *tăcere*. Zeul „orb și bătrîn“ în ritmurile veșniciei n-are mai mare bucurie decît să pipăie în cornițele mieilor semnele primăverii. Neputînd concepe rațional transcendența absolută a divinității, contemplativul confundă „prezența“ divină cu „Marele Orb“, pe care omul îl duce de mînă, lăsînd în urma lor „ghicitori“ (*De mînă cu marele orb*) :

Zic : Tată, mersul sorilor e bun.
El tace — pentru că-i e frică de cuvinte.
El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă.

Zeului îi e frică de cuvinte, pentru că într-o contemplare interioară a naturii ca „întreg“ ce își dezvăluie taina în

simbolurile „misterului", „semnele vieții" nu sînt „semnele vorbirii". La zeul naturii vorba se schimbă-n faptă, deoarece poetul are teama de a confunda „trăirea" cu „ideea". Și, reinterpretînd simbolul mitic al naturii și al vegetației, poetul se teme de a-și pierde sufletul în „tăcerea" contopirii lui cu natura (*Amurg de toamnă*) :

O rază
ce vine goană din apus
și-adună aripile și se lasă tremurînd
pe-o frunză :
dar e grea povara —
și frunza cade.

O, sufletul !
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adînc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină :
s-ar prăbuși.

Vara este anotimpul purtător de rod (*Vara*), dar toamna, în ciclul anual, ca și amurgul în ciclul diurn, este semnul stingerii luminii, de care sufletul se apără în prăbușirea lui, pentru a intra în tăcerea nopții. Iar iarna este anotimpul „troienilor" de tăcere, în viața naturii și în sufletul omului, într-un pastel cu fundal cosmic (*Tămîie și fulgi*) :

Prin sat trec sănii grele de tăceri.
Cu genele ghicesc poteca sărutărilor de ieri.
Fulgi moi și grași îmi troienesc
în pace lumea ca de scrum,
și fulgi de-aramă azvîrliți din cer
par clopoței atîrnați
de gîtul pașilor de cai pe drum.

Meditația asupra *anotimpurilor* este o meditație asupra *timpului* ca „trecere". Ea va pregăti în poezia lui Blaga, încă din primele volume, „drumul" pe care el îl va numi *În marea trecere*, o cheie simbolică a întregii viziuni, ca urmare a schimbării atitudinii *active*, din pri-

mele volume, în atitudine *contemplativă*. Reflexia de sine contemplativă va înlocui „strigătul" entuziastului cu „tăcerea" anunțată în dedicația *Către cititor* :

Credeți-mă, credeți-mă,
despre orice poți să vorbești cît vrei :
despre soartă și despre șarpele binelui,
despre arhanghelii cari ară cu plugul
grădinile omului,
despre cerul spre care creștem,
despre ură și cădere, tristețe și răstigniri
și înainte de toate despre marea trecere.

Ce trebuie să înțelegem prin „marea trecere" pentru explicarea fondului filosofic al viziunii, ne spune poetul singur în motto : „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, — și totuși te rog : oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea". Iar „destrămarea" de care e vorba în această invocație este numită foarte clar în poezia care dă titlul ciclului (*În marea trecere*) :

Nimic nu vrea să fie altfel decît este.
Numai sîngele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie,
ca un cerb bătrîn
după ciuta lui pierdută în moarte.

Poate a pierit sub stînci.
Poate s-a cufundat în pămînt.
În zadar i-aștept veștile,
Numai peșteri răsună,
pîraie se cer în adînc.

Destrămarea, în „marea trecere", este cea pe care *timpul* o aduce, cu „trecerea" lui, cu schimbarea lui, cu moarte și cu iubire, ce iese din „oprirea" pe care Dumnezeu o deține, în rugăminții omului, ca *eternitate* în afară de timp, în „ființa fără timp", care este Dumnezeu însuși. Și în

care „contemplativul" își găsește, în tăcere, liniștea deplină :

Sînge fără răspuns,
o, de-ar fi liniște, cît de bine s-ar auzi
ciuta călcînd prin moarte.

Tot mai departe șovăi pe drum, —
și ca un ucigaș ce-astupă cu năframa
o gură învinsă,
închid cu pumnul toate izvoarele,
pentru totdeauna să tacă,
să tacă.

Tăcerea izvoarelor, ca și tăcerea zeului naturii, este o contemplare fără anularea confruntării dintre subiect și obiect, nu este o tăcere absolută ca în starea mistică, ci e o despicare între subiect și obiect, ca problematizare a „transcendentului". Pentru mistic, în sentimentul contopirii dintre subiect și obiect, esența cunoașterii, identificată cu revelarea divinului, nu stă într-o privire în obiect, ci în cufundarea în subiect, într-o stare ce poate fi descrisă ca o liniște deplină, o pierdere a sufletului omului în ființa fără timp, etern prezentă, a lui Dumnezeu.

La Blaga încă din primele versuri, cum de la apariția lor au observat criticii, este vizibil „Einstellung"-ul reflexiv de sine, numit așa după K. Jaspers. E un fenomen originar al sufletului, prin faptul că după direcționarea conștiinței asupra lumii obiectelor din afara ei se produce oarecum o întoarcere asupra sufletului însuși, intenția obiectivă se reflectă asupra sufletului și face un obiect din ceea ce se numește eu, sine, personalitate. Și există o „reflecție de sine" *activă* : omul nu numai că se vede, ci se și vrea, are impulsuri care acționează asupra sinelui, astfel acesta nefiind niciodată definitiv, ci totdeauna devenind. Formarea de sine este un continuu proces : omul acceptă un ideal care îi pare absolut și vrea printr-un salt să trăiască conform acestuia, pe căile diferite ale conceperii *absolutului* : fie atingerea lui, ca o „cale" prin alții, prin *absolut*, cum este cazul sfîntului, fie admiterea unui „a fi" metafizic,

prin *sine*, cum este cazul filosofului. Din prima cale, citãm în poezia lui Blaga (*Călugărul bătrîn îmi şopteşte din prag*) :

Tinere, care mergi prin iarba schitului meu,
mai este mult pîn-apune soarele ?

Vreau să-mi dau sufletul
deodată cu şerpii striviţi în zori
de ciomegele ciobanilor.
Nu m-am zvîrcolit şi eu în pulbere ca ei ?
Nu m-am sfredelit şi eu în soare ca ei ?

Călugărul în sfinţenia lui este însă un eretic : în loc de apă şi vin el vrea să se boteze cu pămînt, după o altă taină eucharistică în care pămîntul este ridicat în grad cu transcendentul :

. . . . . *Vino tinere,*
ia ţărnă un pumn
şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin.
Botează-mă cu pămînt.

Umbra lumii îmi trece peste inimă.

Deci „transcendenţa" înlocuieşte „cerul" cu „pămîntul" pentru că, din *transcendenţă* pornind, o „criză" se iveşte în sufletul ce aşteaptă înălţarea prin graţia lui Dumnezeu (*Fum căzut*) :

Cu mişcări oprite ades
văd bolţi prăbuşite în apă.
Din frunzele satului ies
ca dintr-o biblică şatră.
Aleluia, astăzi ca niciodată
sunt fratele obosit
al cerului de jos
şi-al fumului căzut din vatră.

Fumul este „căzut", jertfa credinciosului nu este primită în „biblica şatră", în „cortul" care este *cerul*, Dumnezeu fiind o „realitate" cu timpul „uitată", pierdută undeva în

„chemări de veci", pentru că, prin prăbușirea bolților în apă, transcendența se realizează „în jos", așadar ca o *trans-descendență*, în opoziție cu *trans-ascendența*, după distincția făcută de J. Walhl între cele două sensuri ale *transcendenței* [29].

Așa apare, dintr-o „criză" a transcendenței, cea de a doua cale a conceperii *absolutului*, în ceea ce Blaga ca filosof va numi „criza luciferică", adică o criză în „obiectul" cunoașterii, ca transcendență. Semnele negației absolute apar, ca urmare a „ascunderii" lui Dumnezeu în *transcendența absolută*, pentru renunțare la orice transcendență în *absolut* (*Tăgăduiri*) :

Grele din înălțime cad ciocîrlii
ca lacrimi sunătoare ale dumnezeirii peste ogor.
Pe drumuri pornit
iscodesc semnele
întregului rotund depărtat :
pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfîrșit.

„Tăgăduirile" lui Blaga nu sînt însă semnele unei „căderi" din starea paradisiacă, dorită de mistic ori de sfînt, în starea de „păcătoșenie" lumească, ci îndepărtarea de o lume în care transcendentul însemna pentru om o „centralizare" a existenței într-o „realitate", cu timpul „uitată", pierdută undeva în „chemări de veci", printr-o *inversiune* a cerului cu pămîntul. Este o inversiune prin care ne vom explica, în procesul formării de sine ca fenomen originar al sufletului, și atitudinea „reflexivului de sine", a *filosofului*, de la concepția despre lume a poetului plecînd, în structura antropologică a imaginarului.

Reamintindu-ne din paradoxul transcendenței [30] enunțul de principiu al lui J. Wahl, că orice transcendență este o mișcare care merge de la transcendat la transcendent, putem considera această *inversiune* a cerului cu pămîntul în poezia lui Blaga ca o *transcendență*, ca o transcendență „în jos", care vizează, în condiția unui „Dumnezeu necunoscut", forțe profunde, demonice, am zice „luciferice", și care ca mișcare de la transcendat la transcendent corespunde tipului de atitudine numit de K. Jaspers „reflexivul de sine" ; adică o direcționare a

[29] M. Piclin, *La Notion de Transcendence*, p. 127.
[30] M. Piclin, *op. cit.*, p. 127.

conștiinței asupra lumii obiectelor, făcînd din obiect ceea ce se numește *eu*, *sine*, și care se regăsește pe sine în *actul transcenderii*, ca revelare a unui „Dumnezeu necunoscut" în forțele profunde ale sufletului întors asupra lui însuși : O „sporire a tainei", am zice cu cuvintele poetului, el încă din prima imagine poetică admițînd un „a fi" prin *sine*, într-o „stare creatoare", prin ideea „misterului" în „corola de minuni a lumii". Blaga a fost, ca „reflexiv de sine", un astfel de filosof încă în primele sale poezii. Și a fost un reflexiv de sine *activ*, în concordanță cu „entuziastul" care acționează asupra sinelui, ce totdeauna *devine*, ieșind *din sine* pentru a se regăsi *pe sine*, în propriul său orizont de *a fi*.

Cum se vede la toți marii filosofi ai Occidentului, reflexivitatea de sine este mai potrivită cu formarea de sine prin *rațiune*, fie ea oricît de diferită în conținut. Ceea ce la Blaga nu se vede, căci imaginea „misterului" în „corola de minuni a lumii" este o *inversare* în structura antropologică a imaginarului, și în locul *reflecției raționale* poetul propune o altă cale ; „sporirea tainei", pentru a pătrunde în „vraja nepătrunsului ascuns", printr-un act al transcendenței realizat *în jos*, spre forțele *ascunse*, în inversiunea *regimului diurn* cu *regimul nocturn*, o transdescendență, în structura imaginarului, după o „dialectică a reintegrării" ce pune nocturnul sub semnul conversiunii și al eufemismului [31]. În planul structurii psihologice a diferitelor tipuri de „Einstellung"-uri, prin investirea simbolurilor „întunerecului" cu cele ale „luminii", poetul, într-o reflexitate de sine, își scaldă privirea în bolta înstelată, știind că poartă în suflet stele multe : „luminile" sînt însă „minunile întunerecului" (*Mi-aștept amurgul*) :

Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleoapa să-și închidă,
mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care niciodată
nu le-am văzut.

[31] G. Durand, *La structure anthropologique de l'imaginaire*, p. 224.

Și întrebarea se ivește ca o îndoială în „marea de îndemnuri și de oarbe năzuințI" : de ce poetul se închină luminii stelelor, ce îi ard în ochi ca niște candele de jertfă (*Stelelor*) :

Pribeag, cum sunt,
mă simt azi cel mai singuratic suflet
și străbătut de-avînt alerg, dar nu știu — unde.
Un singur gînd mi-e rază și putere :
o stelelor nici voi n-aveți
în drumul vostru nici o țintă,
dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea !

Gîndul poetului, ca rază și putere în „marea de îndemnuri și oarbe năzuințI", este ceea ce am numi o dialectică existențială care merge, după J. Wahl, de la „extazul percepției" la „extazul misterului".

Următoarea întrebare a filosofului, valabilă și pentru Blaga, se ridică în această dialectică : „Omul este ființa care transcende. Va ajunge el, fără să o distrugă, a transcende transcendența — spre imanență ?" Dacă se admite că spiritul uman poate să proiecteze deasupra lui punctul său cel mai înalt, s-ar putea spune atunci că el a transcendat transcendența și că este reîntors la *imanență*, adică spre *lume*, fără a pierde *transcendența*. Omul nu *recade* în imanență, ci *regăsește* imanența, după următoarea experiență umană a transcenderii : „Plecînd de la momentul cînd noi concepem și simțim în noi ideea transcendenței, noi putem, sub impulsul însuși al acestei idei, să resimțim trebuința de a transcende această transcendență însăși" [32]. Sau, să folosim cuvintele lui Blaga despre posibilitatea actului de transcendere : „Omul, ca *om* există în orizontul misterelor și e înzestrat cu destinul, ce se desprinde ca un corolar din acest mod, de a încerca revelarea misterelor" [33]. Și acest destin rezultă din modul „luciferic" al cunoașterii care se instalează în „mister ca atare", printr-o tensiune supremă și chinuitoare, în tentația cunoașterii de a depăși „matca" prescrisă ; „ideea de mister condiționează un întreg mod de cunoaștere numai fiindcă e produsul unui act de transcendere" [34].

[32] M. Piclin, *op. cit.*, p. 130.
[33] L. Blaga, *Artă și valoare*, *Trilogia valorilor*, p. 542.
[34] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 385.

Înainte de a fi dezvoltată într-un sistem teoretic în filosofia lui Blaga, ideea „lucifericului" a fost o idee poetică, iar el ca filosof a menținut-o cu conștiința că se găsește „în fața unor porți dincolo de care începe mitul" [35]. Și putem adăuga, din acest mit urmează să descifrăm, în continuare, tensiunea dintre imanența transcendentă a percepției, în „orizontul dat", pe de o parte, și transcendența imanentă, a „revelării misterului", pe de altă parte, dedusă din poziția singulară pe care i-o asigură omului „orizontul misterului", ca implicat fundamental al conștiinței sale, poetic structurat în *mitul transcendenței*.

CONȘTIINȚA MITICĂ ȘI TRISTEȚEA METAFIZICĂ

„Religiosul", ce fenomen spiritual, este inclus în conștiința mitică a omului arhaic, cum argumentează M. Eliade : Pentru *homo religiosus*, oricare ar fi el — primitiv, oriental, evreu, creștin, musulman — miturile transcendenței explică atitudinile lui în raport cu un „esențial" presupus ca precedînd „existența" — ca de exemplu : pentru iudeo-creștini drama paradisului, în care își are cauza condiția umană a păcatului, pentru mesopotamieni formarea Lumii din trupul ciopîrțit al monstrului Tiamat etc. [36]. Toate acestea apăreau în baza credinței, generală în timpurile arhaice, că o irupție a sacrului, sau a supranaturalului, întemeiază în mod real Lumea și face faptele așa cum sînt ele în viața obișnuită [37]. La nivelurile arhaice ale culturii, religia menține deschiderea spre o lume supra-umană, lumea valorilor transcendente, revelată de ființe divine sau de strămoși mitici : „Această «altă lume» reprezintă un plan supra-uman, transcendent, acela al «realităților absolute». În experiența sacrului, în întîlnirea cu o realitate transumană, ia naștere ideea că un lucru «există realmente» pentru că există valori absolute, susceptibile de a îndruma omul și de a conferi o semnificație existenței umane. Deci de-a lungul experi-

[35] Id., *ibid.*, p. 313.
[36] M. Eliade, *Aspects du mythe*, pp. 116—117.
[37] Id., *ibid.*, p. 15.

enței sacrului au apărut ideile de «realitate», de «adevăr», de «semnificație», care vor fi ulterior elaborate și sistematizate de speculațiile metafizice“ [38].

Conștiința mitică, în care religiosul este inclus, nu se confundă totdeauna cu religiosul, căci numai mitul „viu“ se confundă cu *sacrul*, prin care definim religia. Mitul, cu înțelesul de primă cunoaștere pe care omul o are despre el însuși și mediul lui înconjurător, este structura acestei cunoașteri, un mod al omului de a gîndi lumea prin *sensul* pe care el i-l atribuie : „Conștiința mitică este structura acestei cuprinderi de distanță, a acestui joc, între om și lume [...] Coștiința mitică permite constituirea unui înveliș protector în interiorul căruia omul găsește locul său în univers“ [39]. Conștiința mitică este viziunea lumii ca „totalitate“, ea dînd sens universului întrucît natura, totodată supranatură, *dezvăluie* lumea în alcătuirea ei „unitară“, încifrînd-o însă în simboluri care fac din modelul mitic o „imagine a lumii“, în care omul se situează avînd conștiința „centrului“ lumii, în „metafizica vie“ a satului, numită așa de Blaga în evocarea fondului folcloric al propriei lui poezii, sau „veșnicia“ satului, cum îi va spune el în una din poezii *(Sufletul satului)* :

Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
Aici orice gînd e mai încet,
și inima-ți svîcnește mai rar,
ca și cum nu ți-ar bate în piept
ci adînc în pămînt undeva.

Conștiință mitică poate fi numită această relație între om și natură, presupunînd o „ordine“ sau o „rînduială“ după o „metafizică vie“, în care mitul păstrează sensul unei priviri a lumii ca o „unitate originară“ indestructibilă prin conformare la o „lege“ nescrisă, o relație secretă în concepția despre lume a omului satului, al cărui suflet se consideră pe sine un „centru“ al lumii.

De unde provine destrămarea conștiinței mitice, prin „despicarea“ ca stare problematică într-o atitudine a re-

[38] Id., *ibid.*, pp. 171—172.
[39] G. Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, pp. 12—13.

flecției de sine, este arătat tot de poet (*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*) :

Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea
ca un mușchi strămoșesc.
O, de ce am tălmăcit vremea și zodiile
altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?
De ce am dorit alt zîmbet decît al pietrarului
ce scapără scîntei în margine de drum ?
De ce am rîvnit altă menire
în lumea celor șapte zile
decît clopotarul ce petrece morții la cer ?

În mitul transcendenței, deci, teama de „marea trecere" este destrămarea viziunii unitare a lumii, menținută de conștiința mitică, cu tradițiile, riturile, obiceiurile, bazate pe mentalitatea magică a omului arhaic, în tot ce ține de „metafizica vie" a satului (*Tristețe metafizică*) :

Am zăbovit îndelung între stînci
lîngă sfinți bătrîni ca ghicitorile țării,
și-am așteptat să se deschidă
o fereastră de scăpare
prin puternice spații de seară.
Cu toți și cu toate
m-am svîrcolit pe drumuri, pe țărmuri,
între mașini și-n biserici.
Lîngă fîntîni fără fund
mi-am deschis ochiul cunoașterii,
M-am rugat cu muncitorii în zdrențe,
am visat lîngă oi cu ciobanii
și-am așteptat în prăpăstii cu sfinții.
Acum mă aplec în lumină
și plîng în tîrziile rămășițe
ale stelei pe care umblăm.

Tristețea este mai ales a omului care, după ce și-a pierdut aderența cu structura mitică a lumii, își confruntă experiența cu aceea a satului, ca orășean (*Asfințit*) :

Printre ziduri ceasul umbrelor mă-ncearcă.
Se desface — care poartă ?
Se deschide — care ușă ?
Ies vîrstele și-mi pun pe cap

aureolă de cenușă.
Întîrziind subt vremi schimbate,
îmi taie drumul — care prieten ?
Îmi taie pasul — care vrăjmaș ?
Ah, pasărea Foenix ca altădată
nu mai zboară peste oraș.

Cunoașterea unui Dumnezeu ce se ascunde într-o transcendență absolută, pe care rațiunea nu o poate concepe decît ca realitate pură, în neclintita identitate, provoacă o „tristețe metafizică", de vreme ce absolutul nu mai este pentru poet o „realitate", așa cum în gîndirea mitică omul și-o închipuia, cu care el intra în relație prin funcțiunea ontologică a mitului, dînd un *sens* propriei sale existențe.

„Dumnezeu, spune N. Frye, fie că este întruchiparea zeității tradiționale, a eroului glorificat, fie a poetului ajuns pe culmile creației, devine imaginea centrală pe care o utilizează poezia atunci cînd încearcă să transmită ideea unei puteri infinite într-o formă umanizată" [40]. De aceea critica anagogică se află în directă corelație cu religia. Multe din aceste „scripturi" ale poeților sînt în același timp și documente religioase, de unde decurge și confruntarea elementului imaginativ cu cel existențial, prin a cărui pierdere, ca miturile antice după apariția creștinismului ; ele devin pur imaginative, reprezentînd în cultură un tezaur de sugestie imaginativă, asociate universului literar. Și, putem adăuga, cum au devenit și miturile creștine odată cu pierderea conținutului lor existențial, aparținînd, ca și celelalte, modului mitic sau teogonic, ca „mituri complete sau forme perfecte de organizare a arhetipurilor". Ele se relevă cu cea mai mare claritate în formulările poeților înșiși, ca de exemplu în acele pasaje ale cvartetelor lui Eliot în care poetul își plasează cuvintele în contextul Cuvîntului întrupat. Ca și într-o scrisoare a lui Rilke către Ellen Delp, în care misiunea poetului ca revelator al unei perspective a realității este comparată cu cea a unui înger care conține în ființa sa întregul timp și spațiu, este orb și se contemplă pe sine. Și tot așa ideea o întîlnim la Valéry în conceptul de inteligență totală, a cărui întruchipare fantezistă este

[40] N. Frye, *Anatomia criticii*, p. 152.

personajul M. Teste. Şi pe care o găsim, de asemenea, în afirmaţiile criptice ale lui Yeats, privind artificiul veşticiei, în poeme în care omul este prezentat ca demiurg al întregii creaţii, al vieţii şi al morţii, ca şi la Joyce, în termenul teologic de epifanie, căruia i se dă o accepţiune neteologică [41]. Şi, adăugăm, aceeaşi semnificaţie arhetipală a ideii „totalităţii" o întîlnim la Blaga, în conceptul de Mister.

La Blaga, ca poet modern, vorbim de religiozitate „problematică", şi nu în cadrul „religiei problematice", într-o teologie a „crizei", cum de la Kierkegaard încoace ne-am obişnuit să numim „teologia dialectică" a filosofilor, ci în cadrul deschis al unor atitudini filosofice despre lume. Poetul nu un drum „teologal" urmează, menţinînd mitul transcendenţei în problematica poeziei lui. Cu disperarea omului „înstrăinat" în condiţia obiectivă a istoriei, definind tendinţele spre absolut ale noului stil : „E tragică soarta timpului nostru. Ne trebuie o religie şi găsim un Dumnezeu pentru ea" [42], ca poet el nu caută un Dumnezeu *prezent*, pe care nu îl găseşte, ci un Dumnezeu *absent*, pe care îl doreşte în „voinţa de credinţă", dar nu are un Dumnezeu *pentru ea*, întărindu-i astfel sentimentul „înstrăinării" în propria lui condiţie umană. Ceea ce în poezia lui a fost numit „criză religioasă", este de fapt o dramă a căutării absolutului „ascuns" într-o „revelaţie disimulată", a unui Dumnezeu ce nu se mai arată, rămînînd „uitat" în transcendenţa lui absolută. De unde şi *inversiunea* cerului cu pămîntul, ca o *transdescendenţă*, care vizează, în condiţia unui „Dumnezeu necunoscut", forţe profunde, demonice, pămîntene.

În istoria religiilor există mituri în care Fiinţa Supremă nu are nici un rol în viaţa religioasă : după ce a creat lumea şi omul, ea a părăsit creaţiile sale şi s-a retras în Cer — uneori creaţia ei fiind terminată de altă fiinţă divină, o divinitate inferioară. Din exemplele date de M. Eliade se vede că „Fiinţa Supremă pare să fi pierdut *actualitatea religioasă* : ea este absentă din cult şi miturile arată că ea s-a retras departe de oameni, devenind un *deus otiosus*. Fenomenul se verifică dealtfel în religiile mai complexe ale Orientului antic şi ale lumii

[41] N. Frye, *op. cit.*, p. 155.
[42] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 14.

indo-mediteraniene : lui Dumnezeu ceresc Creator, atotștiutor și atotputernic, i se substituie un Dumnezeu Fecundator, Marea Zeiță, epifanie a forțelor generatoare ale Universului“ [43]. Un zeu care nu mai este centrul unui cult prezintă toate analogiile cu un *deus otiosus*, adică ale unui zeu care, nemaifiind reactualizat în actele ceremoniale, dispare din viața oamenilor, în urma unui anumit eveniment care îi obligă pe zei să se retragă în cer și să întrerupă legăturile concrete cu pămîntul ; mitic vorbind, fie că Muntele cosmic s-a scufundat, fie că Arborele sau Liana care leagă Cerul de pămînt a fost tăiată etc.

Fenomenul se verifică și în religiile popoarelor sud-est europene. M. Eliade observă că tema lui „Dumnezeu îndepărtat“ joacă un rol capital în folclorul religios românesc, ca și la popoarele din jur, deși în credințele acestor popoare nu supraviețuiește *deus otiosus* al societăților arhaice, ci e vorba de un proces care a putut avea loc mult mai tîrziu — cu alte cuvinte, „caracterele negative ascunse în miturile noastre cosmogonice sînt susceptibile de a fi interpretate ca expresii populare și, în general, recente, ale unui *deus otiosus*, ale unui Dumnezeu ce se îndepărtează după ce a creat lumea, care, prin urmare, nu mai este în centrul cultului“ [44]. După credințele poporului român, la început Dumnezeu cobora din cînd în cînd pe pămînt, însoțit de Sfîntul Petru, însă din cauza păcatelor oamenilor a renunțat la aceste vizite și s-a retras definitiv în cer. Este aceasta o expresie mitică a desolidarizării lui Dumnezeu de răul și umanitatea păcătoasă : Dumnezeu s-a retras în cer pentru că oamenii au ales răul și păcatul [45]. Este ceea ce și L. Blaga reținea din tradiția folclorică universală, o viziune ce i se părea că aparține fondului folcloric autohton, implicînd ideea de *deus otiosus* în credințele poporului român, exemplificată în studiile de filosofia culturii cu versurile populare :

Doamne, Doamne, mult zic Doamne,
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Și de nime n-are știre.

[43] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 120.
[44] M. Eliade, *De Zalmoxis ...*, pp. 56—57.
[45] Id., *ibid.*, p. 923.

Dar, dincolo de motivarea etică a „retragerii" lui Dumnezeu în cer, după concepția religioasă creștină, ne interesează structura mitică a imaginii. Într-o formă mai „conștientă", deci mai apropiată de gîndirea filosofică, ideea „adormirii" lui Dumnezeu va fi o demonstrație a „absenței" sau a „morții" lui, pe de o parte prin păstrarea în religiozitatea creștină a „caracterelor negative" ascunse în miturile ce pot fi interpretate ca explozii populare ale unui *deus otiosus*, căruia nu-i sînt necesare nici cultul și nici rugăciunile omului ; iar pe de altă parte, prin depărtarea prea mare a lui Dumnezeu, inaccesibilă omului, care a făcut din el un „Dumnezeu ascuns", cum apărea în unele mituri ale transcendenței, ca expresie plastică a „inactualității religioase" sau, ceea ce e același lucru, a „morții lui Dumnezeu". „Uitarea" lui Dumnezeu, ca și „transcendența absolută", în comentarul lui M. Eliade, e considerată o expresie plastică a inactualității lui religioase sau a „morții" lui ; de aceea „moartea lui Dumnezeu", de care cu atîta frenezie vorbește Nietzsche, sau mai aproape de noi Martin Buber despre „eclipsarea" lui Dumnezeu, ca și „îndepărtarea" sau „tăcerea" lui, care obsedează pe anumiți teologi contemporani, nu sînt fenomene atît de „moderne", de vreme ce „transcendența" Ființei Supreme a fost totdeauna nu numai o postulare metafizică a existenței sale, ci și o justificare a indiferenței omului față de ea. Și este citat Giordano Bruno : „come assoluto, non ha che far con noi" (*Spaccio della bestia trionfante*) [46].

„Inactualitatea" lui Dumnezeu, devenit, odată cu destrămarea conștiinței mitice, „deus otiosus", este destrămarea identității cu sine însuși a absolutului în ființa lui Dumnezeu. Pentru omul modern ea este una din motivările ieșirii din zona „realului" metafizic, în forma relației dintre *transcendent* și *transcendat* apărînd o „despicare" în *actul transcenderii* prin „criza" în obiect, ca *transcendență*, pentru omul care *se transcende*. Pentru „omul religios" al timpurilor moderne *miturile* transcendenței sînt înlocuite cu *viziunile* transcendenței, adică niște imagini despre lume în care „religiosul" apare nu-

[46] Id., *ibid.*

mai ca una din atitudinile posibile, aşadar ca o religiozitate „problematică", prin convertirea *poetică* a miturilor transcendenţei.

TRANSCENDENŢA ŞI CONTRADICŢIILE METAFIZICII

În tradiţia gîndirii mitice, termenul de „transcendent" este opus aceluia de „imanent", primul nesemnificînd exact actul de a transcende, ci ceea ce „presupune o realitate transcendentă", ceea ce „provine dintr-o realitate transcendentă". Şi, comentează M. Piclin, cum se întîmplă în astfel de cazuri, tindem să stabilim o simetrie totală a termenilor opuşi, atunci cînd opoziţia nu este absolută. Şi dacă fiinţa „imanentă", care rămîne în ea însăşi, nu ne îndreptăţeşte să vorbim de o „acţiune" de a rămînea, această rămînere, dimpotrivă, pare în mod esenţial pasivă. Acesta este unul din motivele pentru care realitatea transcendentă pare înzestrată, de asemeni, de o anumită pasivitate, care ne împiedică să concepem transcendenţa ca o „operaţie" [47].

Poezia lui Blaga un astfel de sentiment va exprima, ca poezie filosofică *(Psalm)* :

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă
Dumnezeule, dar ce era să fac ?
Cînd eram copil mă jucam cu tine
şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cîntările mi-au pierit,
şi fără să-mi fi fost vreodată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în ţărînă, în foc, în văzduh şi pe ape.

O divinitate „imanentă" indică această confundare a zeului, fără să fi fost vreodată aproape, cu ţărîna, focul, văzduhul şi apele, deci cele patru elemente ale naturii, într-o concepţie mai apropiată de panteismul religiilor arhaice, bazate în primul rînd pe cultele agrare ; o divinitate ui-

[47] M. Piclin, *op. cit.*, p. 12.

tată, „pierdută pentru totdeauna", pierzîndu-şi astfel puterea de a fi prezentă ca fiinţă transcendentă, odată cu destrămarea conştiinţei mitice. Cu un cuvînt — „moartea" divinităţii, ca în „psalmul" poetului :

Între răsăritul de soare şi-apusul de soare
sunt numai tină şi rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug.
O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viaţa,
mi-ai vorbi. De-acolo unde eşti,
din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi.

În spinii de-aci arată-te Doamne,
să ştiu ce-aştepţi de la mine.
Să prind din văzduh sulița veninoasă
din adînc azvîrlită de altul să te rănească sub aripi ?
Ori nu doreşti nimic ?
Eşti muta, neclintita identitate
(rotunjit în sine a este a),
nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea.

„Rotunjit în sine *a* este *a*" defineşte o divinitate abstractă, existentă în planul *gîndirii*, ca neclintită identitate în Fiinţa absolută.

Ontologia s-a născut dintr-o *abstractizare* a realităţii, redusă la *Fiinţă*, prin extragerea verbului *a fi* din formele lui obişnuite, de auxiliar, *a fi* ..., adică printr-o eliminare a determinatelor şi conceperea unei Fiinţe fără atribute. Ceea ce pentru limbaj este imposibil fără contradicţia atribuirii, pentru că în condiţia *reală* niciodată nu există *a fi* neauxiliar, existenţa este totdeauna un anumit *mod* de a exista, altfel ea *nu este*, realitatea confundîndu-se cu gîndirea, ca în filosofia eleaţilor antici : o gîndire „metafizică", din al cărei impas trebuia să o scoată „dialectica". De aceea a gîndi pe Dumnezeu absolut, „rotunjit în sine *a* este *a*", este imposibil, fără contradicţia „atribuirii" *existenţei*. Niciodată în *religie* Dumnezeu n-a fost gîndit astfel, el a fost *apărat* astfel de *teologie*. „Religiosul", inclus în conştiinţa mitică a omului arhaic, tinde să se elibereze de aceasta odată cu teologiile diferitelor religii, care devin astfel, ca doctrine, anti-

mitologice. Dar eliberarea lui a împins religia, ca teologie, în contradicțiile metafizicii. Căci existența absolută nu se poate trece fără contradicție din *gîndire în existență*, deci fără a se admite că gîndirea, gîndind ființa, este ea însăși o ființă : constatare greu de acceptat fără un substrat *mitic* al „ființei". Substituirea gîndirii mitice cu o gîndire rațională duce la următoarea dilemă : „rotunjit în sine *a* este *a*" ori nu este posibil de gîndit decît *în sine*, nu ca o „ființă" transcendentă, ori, dacă gîndim această relație ca dovada unei „existențe" absolute, trebuie să admitem contradictoriu posibilitatea „ființării" ei.

În argumentul existenței lui Dumnezeu ca „existență absolută", de la inactualitatea zeului plecînd, „muta și neclintita identitate" („rotunjit în sine *a* este *a*"), are ca revers incertitudinile omului în tendința de a-l cunoaște ca transcendență în sensul de „revelație divină". Și de aici urmează, în actul de transcendere, nevoia de a înlocui „zeitățile" transcendente cu „elementele", forțele primare imanente pe care le presupun reprezentările mitice, redescoperite de gîndirea filosofică „naturistă", începînd cu filosofii antichității, într-o nouă *ontologie*, la care duce dezgolirea transcendenței de sensul *sacrului*, și astfel, pe de altă parte, explică totodată convertirea mitului *viu* în mit *poetic*.

În *poezie* Ființa absolută nu se poate gîndi *teologic* fără substituirea gîndirii mitice cu o gîndire rațională, de aceea *poetul* regretă gîndirea mitică, singura valabilă pentru el ca modalitate de „transcendere", pe măsură ce pentru *filosof* Dumnezeu rămîne *ascuns* în transcendență, ca urmare a paradoxului „ființării" lui ca „Dumnezeu ascuns" : el nu poate fi gîndit ca „dincolo", existînd decît „dincoace" de zidurile cu care se ascunde vederii noastre, ceea ce este absurd, dacă admitem existența lui Dumnezeu ca ființă „reală" în transcendent. Pentru Blaga imaginea poetică include întrebarea, care pentru poetul filosof înseamnă „moartea" zeului, în același *Psalm* :

Iată stelele intră în lume
deodată cu întrebătoarele mele triști.
Iată e noapte fără ferestre-n afară.
Dumnezeule, de-acum ce mă fac ?
În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup
ca de-o haină pe care-o lași în drum.

„Metafora vie" este o problemă de limbaj. După P. Ricoeur, ea pune în discuție legătura dintre *conținutul* de ontologie implicată și *modul* de implicare în discursul poetic și discursul filosofic, după o dialectică a dinamismului semnificației, care, în inovația semantică, face loc ontologiei implicate a enunțului metaforic[48]. A semnifica este totdeauna altceva decît a reprezenta. Metafora nu este vie pentru că vivifică un limbaj constituit, ci pentru că ea înscrie elanul imaginației într-un „a gîndi peste", la nivelul conceptului, sub conducerea „principiului vivificator", care este „sufletul" interpretării"[49]. Și, putem adăuga, poezia mitului păstrează funcțiunea ontologică a mitului viu, devenit metaforă vie, ca un „semn" al raportării condiției umane la ceva *fundamental, originar, transcendent*. „Ascunderea" divinității în *țărînă*, în *foc*, în *văzduh*, și în *ape*, deci în cele patru *Elemente*, este revelarea poetică a lumii ca „totalitate", ca „unitate", prin funcția ontologică a metaforei, ca mit poetic.

Acesta este și sensul metafizic latent al poeziei lui Blaga, prin ideea „slăbirii" sau „uitării" lui Dumnezeu, în contrazicere cu tema sacrală a creației unui Dumnezeu absolut, unic în „realul" transcendenței lui. Un sens care, filosofic gîndit, menține contradicțiile metafizicii, implicată în funcția ontologică a metaforei mitice. Căci poetul spunînd în *Psalmul* lui : „Doamne, ești muta, neclintita identitate (rotunjit în sine *a* este *a*)" gîndea ca un filosof despre un *Principiu* care, ca realitate transcendentă, nu iese din sine însuși, din *eternitatea* lui, în *timp*. Actul gîndirii presupune deci o viziune *statică* a existenței, în cea mai bună tradiție eleată și platoniciană a gîndirii „ființei" ; o viziune în care Dumnezeu, pierzîndu-și „ființa" în transcendența lui absolută, își pierde și numele, în amintirea „ființării" lui în lume. Dumnezeu este astfel o eternitate în afară de timp, timp nimicit de sufletul care nu se oprește la nici unul din momentele existenței lui în timp. Deci o amintire, nu o realitate. Ca în acest psalm (*Psalm* 151) :

Ai fost cîndva, dar unde ești acum ?
Te-ntreb, căci s-ar putea să fii trecutul, Doamne,
Unde-ai căzut din lume rupt, Tu care cîteodat'

[48] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Éd. du Seuil, 1975, p. 376.
[49] Id., *ibid.*, p. 384.

Te alegeai și-n fața mea ca soarele din mare,
Tu care-ai fost cîndva și-al meu, prin toate ?
În golul, ce-l lăsași căzînd, ceva mă doare,
Aducere-aminte, Tu, puternică și mare.
Nu te mai văd, dar te mai simt în noapte,
Te simt dumineca și toată săptămîna
cum ciungul simte o durere-n mîna
pe care n-o mai are.

Dar în acest „psalm" Dumnezeu o amintire fiind, nu o realitate, transcendența lui este totodată și izvorul paradoxului metafizicii, implicată în funcțiunea ontologică a metaforei. Căci, într-o altă interpretare a psalmului, de la această contradicție a „ființei" absolute plecînd, Dumnezeu, ca revelație a transcendenței ce nu iese din sine însăși, poate fi reprezentat de gîndire ca *timp* în *eternitate* numai dacă mișcarea sufletului, prin care participăm succesiv la momentele în timp, este raportată la o „ființă" indivizibilă, prin trăirea momentului cu conștiința eternității, a părții ca tot, conținînd deodată toate părțile, în așa fel că, lipsind una din el, sufletul simte o durere, „cum ciungul simte mîna ce n-o mai are". Ceea ce înseamnă, în opoziție cu teza metafizică a „ființei", că Dumnezeu, pentru sufletul care trăiește timpul ca eternitate, nu poate fi doar „neclintita identitate" (rotunjit în sine *a* este *a*), ci trebuie să iasă din *sine însuși*, în ceea ce el *nu este*, într-o „ființă" care, contradictoriu pentru gîndire, lasă în locul ei un „gol", căzînd. Or, în paradoxul transcendenței, aceasta este posibil numai dacă *a fi* este totodată *a nu fi*, într-o viziune *dinamică* a structurii ultime a existenței.

La o astfel de viziune ajunge Blaga în mitul poetic, printr-o echilibrare lăuntrică a „reflexiunii de sine", în *atitudinea* față de lume. „Uitarea" Ființei Supreme, ca temă fundamentală „religioasă" în *metafora vie*, e urmarea unei anumite filosofii în fața vieții, cum poetul gîndește, în tradiția orfică a „cîntării" care „mișcă" totul în lume, după o lege a devenirii și a schimbării : „unde este cîntec este și pierdere" *(Unde un cîntec este)*:

Un zeu de cîntă, cum se-ntîmplă cîteodat',
n-atinge doar cu degetele-o liră.

El își destramă-n vînt ființa toată. Rînd
pe rînd sub crug albastru se resfiră.

. . . . . .

Unde un cîntec este, e și pierdere,
zeiască, dulce pierdere de sine.
Dar cel ce-ascultă, dobîndește viu contur,
în armoniile treptat depline
un templu, un menhir, sau crin devine.

Omul devine un templu, un menhir, un crin, deoarece pentru cel ce ascultă „cîntecul" cu „zeiască pierdere de sine", *contemplînd* deci lumea, ideea de Dumnezeu, în primele cicluri de poezii identificată cu ideea de Natură, va fi înțeleasă tot mai mult, în ultimele cicluri, ca un univers al *condiției umane*, în care „zeul își destramă ființa", ca „Dumnezeu uitat" în Natura însăși, al cărei „cîntec" îl aude poetul :

Nemaiavînd figură, și nici umbră — chip,
o adiere numai, și pierind
aproape ca mireasma floarei, vraje-vînt
el trece peste coardele de-argint.

În locul unei *metafizici* a transcendentului, din primele volume, poetul va opta, în ultimele cicluri, pentru o tacită *dialectică*, ale cărei sensuri filosofice sînt implicate în imagini mitice care merg pînă la structurile originare, antropologice, ale imaginarului, într-o viziune arhetipală a simbolurilor poetice. În dialectica imaginarului, inorogul, animalul „celuilalt tărîm", simbolizează această inversiune, ca paradox al transcendenței, în relația a fi — a nu fi (*Ce aude unicornul*) :

Prin vuietul timpului
glasul nimicului,

Prin zvonul eonului
bocetul omului.

Ce aude unicornul este o „coincidență a contrariilor" în dialectica transcendenței : vestea confundată cu povestea, căderea țărilor cu infinitatea mărilor, lumea realu-

lui cu ispita cunoștinței, nimicul cu timpul, omul sufe-ritor cu ecoul veșniciei. O schimbare de perspectivă deci, în structura ultimă a existenței, ca viziune a trans-cendenței.

„MITUL VIU" ȘI CENSURA TRANSCENDENTĂ

În primele cicluri de poezii, Blaga concepea trans-cendentul *gnoseologic*, imaginile fiind raportabile, prin sensul lor filosofic, nu o dată la o anumită teorie a cu-noașterii, care este cuprinsă în germene în imaginea poe-tică. Dar gnoseologicul, ca idee-viziune, în imaginea poe-tică, este inclus în nostalgia *onticului*. Casa unde poetul și-a făcut intrarea în „cîntecul zilei" mai stăruie „lîngă veac trecut", în satul prin care singurătatea lui răsună, în noaptea în care „sori bătrîni se întorc spre obîrșia lor niciodată uitată" (*Cîntare pentru trecut*) :

Pe-aici mi-am trecut trupul gol al copilăriei
prin flacăra anilor.
Pe-aici s-a furișat și vremea
ce mi-a adus desăvîrșirile în rău.
Totul a fost un joc despletit
în lumină mare de uliți.
Tot mai trist, tot mai trist
s-a întețit apoi îndemnul întoarcerii.
Cînd m-am trezit om și cuget împlinit,
singurătatea mea răsuna înaltă prin lume.

Sentimentul înstrăinării, identificat cu „răul", cînd el s-a trezit „om și cuget împlinit", este provocat de o „despi-care" într-un univers unitar, pe care conștiința mitică a „începuturilor", orientată spre „real", îl apără de destră-mare, într-un trecut niciodată uitat :

— Vreau să rămîn aici
cîntare pentru trecut
peste odihna pietrelor.

Ca urmare a despicării conștiinței între „sus" și „jos", după „tăgăduirile" transcendentului, cu o zadarnică în-

tîrziere prin „vremi schimbate", cu *În marea trecere* poetul îi lasă cititorului, ca testament, un refuz al îndemnurilor „cereşti", în această *Încheiere* :

Ţi-a mai rămas în urechi vreun cuvînt ?
De la basmul sîngelui spus
întoarce-ţi sufletul către perete
şi lacrima către apus.

Pe drumul început cu *În marea trecere*, pe dimensiunea „înaltului", a „cerului", ca regim diurn al imaginii în mitul transcendenţei, continuat apoi printr-o „coborîre", o întoarcere spre faţa ascunsă a lumii, ca regim nocturn al imaginii în *Lauda somnului*, în ciclul *La Cumpăna apelor* poetul mai are nostalgia sufletului satului, de care s-a îndepărtat, ca urmare a destrămării conştiinţei mitice (*Sat natal*) :

După douăzeci de ani trec iarăşi pe-aceleaşi uliţi
unde-am fost prietenul mic al ţărînii din sat.
Port acum în mine febra eternităţii,
negru prundiş, eres vinovat.

„Eresul vinovat" este convertirea adevărurilor religioase, din „poveştile sîngelui", în imaginea mitică a expresiilor legendare sau poetice :

Dar de ce m-am întors ? Lamura duhului nu s-a ales,
ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit
încă nu a bătut. Ceasul aşteaptă
subt ceruri cari încă nu s-au clădit.

„Cumpăna apelor" este simbolul alegerii cursului rîurilor la izvoare, unde albiile coborîrii încă nu sînt fixate. În mitul poetic al lui Blaga „cumpăna apelor" este imaginea „ezitării" pe drumul căutat „în marea trecere", de pe dimensiunea „înaltului", a „cerului" privit, spre „coborîrea" lui, ca întoarcere spre condiţia umană (*La cumpăna apelor*) :

Poteca de-acum coboară ca fumul
din jertfa ce nu s-a primit. De-aici luăm iarăşi drumul
spre ţărna şi valea, trădate-nmiit
pentru-un cer chemător şi necucerit.

Poetul e încă în starea de căutare a luminii, dublată de simbolurile intimității, anume pentru a-și găsi din nou obiectul (*Lumina de ieri*) :

Caut, nu știu ce caut. Caut
un cer trecut, ajunul apus. Cît de-aplecată
e fruntea menită-nălțărilor altădată !

. . . . . .

Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,
subt trecutele, caut
lumina stinsă pe care-o tot laud.

„Lumina stinsă" pe care el o laudă este *amintirea* „mitului viu" în sufletul satului, într-o căutare fără obiect, odată cu destrămarea conștiinței mitice, o „arătare de lumină" ce refuză transcendența ca act uman de revelație a realității absolute (*Cerească atingere*) :

Stea ars-a căzut în grădină,

. . . . .

căzu din a veacului casă.
S-a-ntors ah în lume o stea.
Mi-s mînile arse de ea.

Transcendența este deci „misterul" cosmic, într-o arătare ce rămîne în ea însăși înțelesul *ascuns* al lumii, pus sub semnul *censurii transcendente*, asupra căreia va medita filosoful în studiile sale de teoria cunoașterii, anticipată simbolic din primul volum de imaginea „vălului" ce preface în mister tot largul lumii (*Din părul tău*), menținut pe drumurile transcendenței „în marea trecere", pînă în întrebările din *La cumpăna apelor*, în simbolul „runelor" (*Rune*) :

În chip de rune, de veacuri uitate,
poart-o semnătură făpturile toate.

. . . . . .

Rune, pretutindeni rune,
cine vă-nseamnă, cine vă pune ?
Făpturile toate, știute și neștiute,
poart-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?
Crinii muntelui — subtlunari —
și-o duc neajunsă pe creștet.
Subt ceruri mumele-o poartă pe frunte.

În lume a intrat „o boală, fără obraz, fără nume“ (*Boală*) :

Piezișe cad lacrimi din veac.
Invoc cu semne uitare și leac.

Iar poeții sînt și ei niște „cîntăreți bolnavi“, care au purces în lume „pe punți de baladă“, dar închid în ei „un sfîrșit sub armură“ (*Cîntăreți bolnavi*) :

Purtăm fără lacrimi
o boală în strune
și mergem de-a pururi
spre soare apune.

Răni ducem — izvoare —
deschise subt haină.
Sporim nesfîrșirea
cu-un cîntec, c-o taină.

Cu ciclul *La curțile dorului* se schimbă perspectiva în structura mitului transcendenței. Transcendentul, conceput în primele cicluri ca obiect al „cunoașterii“, devine treptat un suport al „misterului“ ca mod de „a fi“ al existenței umane. În folclorul românesc „Curțile dorului“ este o expresie ce corespunde înclinării de a localiza pe pămînt reprezentări abstracte, după ce li s-au dat înfățișări concrete, cum sînt și „curțile necuratului“, ce nu pot fi văzute decît în întunericul impur de la miezul nopții, de către oameni ce în timpurile arhaice erau considerați ca stăpîniți de puterea Diavolului [50]. O „cunoaștere luciferică“, am zice după Blaga, în „întunericul nopții“, la „curțile misterului“, în viziune poetică. În cîntecul popular despre dor, pe „curțile dorului“ stau „dragostele nescrise“, și de aceea ele nu se pot uita :

L-am căutat și l-am aflat
La mijlocul codrului,
La Curțile dorului,
Unde stau porțile-nchise,
Mîndrele pe table scrise.

[50] O. Papadima, *O viziune românească a lumii*, Ed. „Bucovina“, 1941, p. 27.

În mitul poetic al lui Blaga „Curțile dorului" este simbolul nostalgiei transcendentului, „metafizica vie" în conștiința mitică, pentru poet imaginea „deschiderii" transcendentului ca „mister". Un simbol potrivit pentru „marea trecere" spre un țărm imaginar, deschis într-o nouă viziune (*La curțile dorului*) :

Prin vegherile noastre — site de in —
vremea se cerne, și-o pulbere albă
pe tîmple s-așază. Aurorele încă
se mai aprind, și-așteptăm. Așteptăm
o singură oră să ne-mpărtășim
din verde imperiu, din raiul sorin.

Cu linguri de lemn zăbovim lîngă blide,
lungi zile pierduți și străini.
Oaspeți suntem în tinda noii lumini
la curțile dorului. Cu cerul vecini.

În tradiția folclorică sînt imaginate de poet „sitele de in" ale „vegherii" lui „în tinda luminii, la curțile dorului, cu cerul vecini". „Prin sită să nu te uiți, că orbești, și nici s-o cîrpești, că nu mai vezi bine, spune o credință populară" [51], iar culegătorul comentează, în spirit folcloric : „Pentru că la lumină totul se vede, pentru că soarele toate le vede, sîta ajunge în relațiile cu lumina, este întrebată ca oracol cînd s-a pierdut ceva" [52]. Deci în „vegherile" poetului „verdele imperiu" sau „raiul sorin" sînt simbolurile mitice ale „orizontului misterului", ca singură „poartă" deschisă asupra transcendențelor, mitic reprezentate de „curțile dorului", după cum în viziune magică „sîta" are o semnificație asemănătoare cu a „porților" în creațiile populare. Sita prin care nu se vede, așa cum toate se văd în lumina soarelui, este „censura" care limitează revelația transcendentului, în așteptarea „deschiderii" cerului ; de aceea revelația „imperiului sorin", din care oaspeții luminii așteaptă să se împărtășească, în

[51] E. Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, Tipografia Weigler, 1903, p. 227.
[52] Id., *ibid.*, p. VII.

tinda cerului, poartă semnele „misterului", o „lacrimă" reflectînd cerul, cu stelele lui, minunile întunericului :

Din cînd în cînd cîte-o lacrim' apare
și fără durere se-ngroapă pe geană.
Hrănim cu ea
nu știm ce firavă stea.

Structura ontologică a mitului, în timpurile arhaice, făcea posibilă „transcendența" omului prin orientarea acțiunilor lui spre un orizont definit în mod „real", odată pentru totdeauna, ca un „absolut", temei a tot ce există. În relația dintre mit și metafizică, susține G. Gusdorf, conștiința mitică are funcția de a „înrădăcina omul în natură, de a garanta existența în mod permanent expusă nesiguranței și morții", și ea permite „constituirea unui acoperămînt protector în interiorul căruia omul își găsește locul său în univers" [53]. Această structură a mitului se păstrează și în poezia lui Blaga, ca suport antropologic al imaginarului, prin funcția ontologică a metaforei revelatoare, în „transcendența" imaginii poetice. Structura ontologică a mitului devine, în așteptarea poetului, o „amintire" a satului ce se vrea pe sine un „centru" al lumii, păstrînd în ea „prezența" nevăzută a zeului, ale cărui urme se mai simt încă în locurile unde numai unii răzbat, cei ce înțeleg „sufletul" satului (*Satul minunilor*) :

Lîngă fîntînile darului harului
pîlpîie boalele, țipă lăstunii.
Plin este satul de-aromele zeului
ca un cuib de mirosul sălbătăciunii.

Imaginea va folosi-o poetul și în studiile sale filosofice, pentru a defini funcția religoasă pe care „golul metafizic" o are în budhism : „Nimicul" nu este un simplu concept abstract, el are aureola unui obiect dorit în chip religios, dobîndind un nimb și păstrîndu-și astfel „prestigiul și aroma divină, cum o văgăună, din care alungi sălbătăciunea, păstrează mirosul sălbătăciunii" [54]. Este o imagine poetică pentru a exprima o viziune, mitică în esența ei,

[53] G. Gusdorf. *Mythe et métaphisique*, pp. 12—13.
[54] L. Blaga, *Religie și spirit, Trilogia valorilor*, p. 383.

provenind dintr-un mit al transcendenței, corespunzătoare ideii unui „Dumnezeu absent", altceva decît „absența lui Dumnezeu" — deci o idee filosofică :

Legi răsturnînd și vădite tipare
minunea țîșnește ca macu-n secară.
Cocoși dunăreni își vestec de pe garduri
dumineca lungă și fără de seară.

Numai satul a rămas neschimbat în amintirea poetului, ca și Dumnezeu în nostalgia transcendentului, și de aceea întoarcerea spre satul minunilor înseamnă pentru el un sens transcendent al trecerii timpului, o eternitate ontologică ce răspunde unor trebuințe de ordin afectiv, sentimentul identității timpului cu eternitatea (*Întoarcere*) :

Regăsescu-mă pe drumul
începutului, străbunul.

Cîte-s altfel — omul, leatul !
Neschimbat e numai satul,

dup-atîți Prieri și toamne
neschimbat ca Tine, Doamne.

Pentru că lucrurile sînt identice „în absolut", poetul revine la locurile copilăriei, la veșnicia satului, în care totul rămîne neschimbat, părîndu-i-se că s-a schimbat el însuși, odată cu leatul ; de unde și dezolarea lui. Omul se simte „pribeag" într-o lume străină, din veșnicia satului coborînd, de la oraș la oraș umblînd, dăruindu-se temeiului promis, într-un joc potrivnic al soartei (*Ani, pribegie, somn*) :

Văd anii crescînd și pașii lungind
peste toate văile, muchile, iernile, verile,
peste toate clopotele și toate tăcerile.
Podișul m-alungă, șesul mă cere, tot altul.
Singură vatra nu mi-e îngăduită,
și cum aș slăvi scînteia-mpămîntenită,
cenușa și pravila, fumul — înaltul !

. . . . . .

Numai noaptea, în fiece noapte
somnul mai vine,
sosindu-mi din depărtatele plaiuri
mi-aduce un pic de-ntuneric,
ca un pumn de țărînă din piatra mumelor,
din cimitire de raiuri.

În ciclul următor, *Nebănuitele trepte*, sînt semne de „schimbarea zodiei" : După ce amintirea nu mai păstrează „nici o lumină, nici o stea, nici un zeu", călcînd „peste umbra surprinsă a vreunui zeu, ce calea-i aține, dar nu rămîne", poetul este dintr-o dată în fața unui neașteptat răsărit (*Schimbarea zodiei*) :

Puterile mișcă-n zenit.
Deschid porțile : Timp neumblat
bine-ai venit,
bine-ai venit !

Dar „răsăritul" nu mai are valoarea simbolică a ascensiunii, a transcendenței, căci simbolurile arhaice nu mai răspund unei conștiințe mitice, ca în uitata metafizică a satului (*Răsărit magic*) :

Sus, în lumină, ce fragil
apare muntele !
Cetatea zeilor din ochii de copil
ușor se sfarmă, ca mătasea veche.
Materia ce sfîntă e,
dar numai sunet în ureche.

Materia e sfîntă, dar nu ca în gîndirea mitică ; e numai „sunet în ureche", pentru că poetul are altă înțelegere a divinității decît cea pe care i-o dăduse omului arhaic experiența mitică a lumii ca „totalitate". În structura antropologică a imaginarului, reconstituită din structurile originare ale mitului, în conștiința imaginativă „materia sfîntă" este „materia primă", avînd ca „imagine primordială" sau „engramă" Marea ființă a pămîntului, ce se găsește la „originea și la sfîrșitul oricărei vieți", pămîntul producînd „formele vii" ale „eternei întoarceri" [55].

[55] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1949, p. 222.

„Uitarea“ Dumnezeului suprem, devenit „deus otiosus“, a făcut deci posibilă substituirea zeului ceresc cu un zeu pămîntean, care era un zeu al vegetației și al naturii, prin „hierogamiile“ cu zeițele Pămîntului, ca zeu fecundator el asigurînd fertilitatea cîmpului și bogăția recoltelor [56]. Zeul ceresc îi ceda acestuia puterea, pe măsură ce în mentalitatea oamenilor el era de tot mai mare interes, în locul actului creator inițial și a ceea ce s-a petrecut în continuarea lui, zeul ceresc nemaifiind propriu-zis un creator, cît un fecundator. Încă în ciclul *La curțile dorului* zeul pămîntean, „zmeul“, este semnul „trezirii“ naturii, primăvara, din „somn“, din „starea dumnezeească“ (*Trezire*) :

Mocnește copacul. Martie sună.
Albinele-n faguri adună
și-amestecă învierea,
ceara și mierea.

Nehotărît între două hotare,
cu vine trimise subt șapte ogoare,
în văzduhuri zmeu,
doarme ales, copacul meu.

Copacul meu.
Vîntul îl scutură, martie sună.
Cîte puteri sunt, se leagă-mpreună,
din gerul ființei să mi-l urnească,
din somn, din starea dumnezeească.

Iar ca urmare a „coborîrii transcendentului“, asimilat „firii“, sensul transcendenței va deveni sensul trans-descendenței, prin identificarea zeului ceresc, creator, cu un zeu pămîntean, fecundator (*Mirabila sămînță*) :

Mă rogi c-un surîs și cu dulce cuvînt
rost să fac de semințe, de rarele,
pentru Eutòpia, mîndra grădină,
în preajma căreia fulgere rodnice joacă
să-nalțe tăcutele seve-n lumină
. . . . . .

[56] M. Eliade, *Aspects du mythe*, pp. 137—138.

Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața
puterilor, în ipostază de boabe,
în fața mărunților zei, cari așteaptă să fie zvîrliți
prin brazde tăiate în zile de martie.

. . . . . .

Și-acuma, în timpuri tîrzii, cînd mai văd
cîteodată grămezi de semințe pe arii,
anevoie pun cumpăt fierbintei dorințe
de-a le atinge cu fața.
De-alintarea aceasta mă ține departe doar teama
de-a nu trezi zeii, solarii,
visători de visuri tenace, cuminți.

DISCREPANȚA COSMICĂ ȘI CONDIȚIA UMANĂ

Din toată istoria religiilor, cele mai dramatice sînt reprezentările mitice ale „căutării" unui Dumnezeu „uitat", după cum cele mai bogate în izvoare de poezie sînt cele ale „desăvîrșirii" creației divine prin intervenția unor zeități „inferioare" sau „pămîntene", opuse zeităților „cerești". În fond, în cultura folclorică, cea de a doua problemă este legată de prima, pentru că, dincolo de doctrina religioasă, numai un Dumnezeu „uitat", și deci „pasiv", face necesară intervenția unor zeități inferioare, și nu numai pentru a-l „sfătui", ci și pentru a-l „constrînge" să corecteze actele imperfecte, de care el este acuzat că de la „început" nu le-a făcut perfect. Și pentru această adîncire metafizică a genezei biblice este imaginat ceea ce Blaga numește „imensa discrepanță cosmică", și paralel cu ea, în mod latent, o „surprinzătoare umanizare a creatorului", cu sensul reconfortant pentru slăbiciunea umană că nici Dumnezeu n-a reușit din capul locului și, cu un singur act, să creeze o operă desăvîrșită [57]. „Transcendența absolută" a divinității, ca expresie plastică a „uitării" sau a „morții" lui Dumnezeu, a servit astfel în istoria religiilor nu numai ca justificare a indiferenței

[57] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. II, pp. 114—115.

omului față de el, ci a fost și o formă de justificare a „umanizării" lui.

„Întrebătoarele tristeți" sînt o adevărată problemă filosofică de limită a cunoașterii pentru L. Blaga, într-o soluție paradoxală a mitului poetic, pe care o cităm, ca un posibil comentariu la filosofia poeziei lui, după M. Piclin : Gîndirea umană, din momentul în care, ca gîndire mitică, se „ridică" spre transcendent, vrea nu numai să mediteze asupra ideii transcendenței ca *trecere*, ci și consideră transcendentul ca o *realitate*, punînd în mișcare în jurul ei o acțiune de amplificare, *separă* transcendentul de transcendat pentru a-i marca mai bine preeminența, ca o soluție visată de toate dificultățile noastre ; nu însă fără teama ca transcendentul să se scufunde în trista sa solitudine, într-o izolare stinsă, trebuind să fie considerat tocmai de aceea cauza transcendatului, în actul suveran al creației [58].

Urmînd logica unei astfel de argumentări, admitem că omul, participînd la *transcendență* prin *separarea* transcendentului de transcendat în actul *transcenderii*, în mod paradoxal cuprinde *transcendentul* ca o realitate „relativ-transcendentă", în raport cu condiția umană, după o dialectică implicată în însăși structura imaginii mitice, care tinde să sesizeze *concret* prezența unui Dumnezeu care ne depășește de *fapt*. Iar depășirea transcendentului în actul separării lui de transcendat, în limbaj mitic vrea să spună că *zeul* se *umanizează*, fie abdicînd de la atributele absolutizării lui, ca transcendent, fie însușindu-și atributele relativității lui, în ipostaza lui de zeu uitat. Ceea ce înseamnă că în dialectica gîndirii poetice a lui Blaga „întrebătoarele tristeți", ca semne ale despicării conștiinței în relația subiect-obiect, sînt semnele unei „crize" : nu însă *în subiect*, în transcendatul condiției umane, ca în cazul misticului, care tinde să suprime distanța dintre el și Dumnezeu, ci *în obiect*, în transcendența existenței lui Dumnezeu, odată cu destrămarea conștiinței mitice, în „marea trecere". Întrebîndu-se ce să facă în fața unui Dumnezeu ce nu mai cere nimic, nici măcar rugăciunea lui, din „inima realității", din cer îi vine un „semn" al

[58] M. Piclin, *op. cit.*, p. 19.

dezintegrării omului, într-o lume străină (*Din cer a venit un cîntec de lebădă*) :

Călugării și-au închis rugăciunile
în pivnițele pămîntului. Toate-au încetat
murind sub zăvor.
Sîngerăm din mîini, din cuget și din ochi.
În zadar mai cauți în ce-ai vrea să crezi.
Țărîna e plină de zumzetul tainelor,
dar e prea aproape de călcîie
și prea e departe de frunte.
Am privit, am umblat, și iată cînt :
cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin ?

Cu un cuvînt, transcendentul este „misterul" și, în starea de criză a „obiectului", prin întoarcerea conștiinței din exterior spre interior, din transcendent spre om, ca reflecție de sine a sufletului, chiar acesta devine un obiect al disimulării, și deci înlocuiește, cum ar spune *filosoful*, „fanicul" cu „cripticul", adică *manifestarea* zeului cu *absența* lui. De aceea „semne de plecare sunt" pentru *poet (Semne)* :

Mi-am pecetluit cu ceară casa,
să nu mai întîrziu
unde jocuri și răstigniri
n-or mai trece pe uliți
și nici o adiere de om
din veac în veac pe subt bolți.
Poduri vor tăcea.
Din clopote vîntul va cădea.

Podurile „marii treceri" vor tăcea și sunetul de clopot al rugăciunii va cădea, deoarece odată cu pierderea conștiinței mitice „sufletul satului" se va stinge :

căci iată — aci vinul nebun al vieții
s-a scurs în scrum.
dar orice alt drum duce în poveste,
în marea, marea poveste.

Și este un blestem această dezintegrare *(Cuvîntul din urmă)*:

Arendaș al stelelor,
străvechile zodii
mi le-am pierdut.
Viața cu sînge și cu povești
din mîini mi-a scăpat.

. . . . .

la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat.

Și este un adevărat blestem drumul poetului „în marea trecere", pentru că nici o mîntuire „în transcendență" nu este de așteptat „în ziua din urmă" *(Taina inițiatului)*:

Omule, ziua de-apoi
e ca orice altă zi.
Îndoaie-ți genunchii,
frînge-ți mîinile,
deschide ochii și miră-te.
Omule, ți-aș spune mai mult,
dar e-n zadar, —
și-afară de-aceea stele răsar
și-mi fac semn să tac
și-mi fac semn să tac.

Stelele cerului îi fac semn să tacă, de vreme ce într-o „inversiune" a luminii cu întunericul, „marea trecere" înseamnă „destrămarea". De aici și ruga poetului, în introducerea volumului care poartă acest titlu: „Oprește, Doamne, ceasornicul cu care măsuri destrămarea".

În ciclul „marii treceri", poetul, „aplecat peste întrebările lumii", își întreba părinții de ce l-au trimis în lumină *(Scrisoare)*:

De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,
de ce m-ai trimis ?

Trupul meu cade la picioarele tale
greu ca o pasăre moartă.

Într-o interpretare freudiană, o nostalgie „prenatală" ar putea fi această visare a omului în „somnul lumii", dar visul are sensul mai larg al unei viziuni a transcendentului, cum am spune după M. Piclin : Admiţînd că transcendentul m-a născut, aceasta implică ideea că eu aş putea să mă reîntorc în sînul lui, însă dacă transcendenţa dă semnele „destrămării", trupul omului cade la picioarele Mamei care l-a născut, trimiţîndu-l în lumină, ca o pasăre moartă, şi căzînd din nou în întuneric.

De aici, cu această „mare trecere", eternitatea supunîndu-se timpului iar divinitatea rămînînd în despicarea sufletului un drum spre „marea poveste", se va produce destrămarea imaginii absolutului ca transcendenţă, pe care conştiinţa mitică o întreţine în inimile credincioşilor, ca o credinţă în lumea lui Dumnezeu. Şi fiindcă trecerea nu poate fi oprită, va deschide o nouă „biografie" a poetului în ciclul *Lauda somnului*, începînd cu prima poezie *(Biografie)* :

Cu cuvinte stinse în gură
am cîntat şi mai cînt marea trecere,
somnul lumii, îngerii de ceară.
De pe-un umăr pe altul
tăcînd îmi trec steaua ca o povară.

„Lauda somnului" în poezia lui Blaga este viziunea mitică a „uitării" şi a „morţii" lui Dumnezeu. Ea este mişcarea „monadelor" ce dorm — „lacrimi fără de sunet în spaţiu" (*Perspectivă*), cu alte cuvinte, tot o expresie plastică pentru „uitarea" sau „adormirea" lui Dumnezeu. Moartea şi Somnul, Thanatos şi Hypnos sînt doi fraţi gemeni din mitologia greacă, dar comparaţia morţii cu somnul se găseşte şi în mitologii mai vechi [59]. „Trezirea" în miturile gnostice însemna recunoaşterea adevăratei „identităţi" a sufletului, a originii lui cereşti [60]. Pentru gnostici, sufletul avînd o origine extraterestră, somnul însemna o cădere a sufletului în „ignoranţă", nu însă ca urmare a unui păcat „originar", ca în mitul biblic, ci fiindcă omul şi-a uitat de adevăratul său *Sine*, redescoperit în starea

[59] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 156.
[60] Id., *ibid.*, p. 160.

de „trezire" — „anàmnèsis", ce vrea să spună „indiferență față de viață, lume și istorie" [61].

Făcînd apropierea, observăm că „gnosticismul" lui Blaga este filtrat prin simbolul poetic, în spiritul în care el înțelegea să „asimileze" duhul folcloric. Spre deosebire de mitul gnostic, care căuta adevărata natură a sufletului uman într-o „altă lume", în „somnul lumii" o noapte întreagă cuprinde cu liniștea ei totul : păsări, sînge, țară, într-o oprire a timpului *(Somn)* :

Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți

„Somnul" este un întuneric în care dăinuie „un suflet în adieri, fără azi, fără ieri", așadar un timp „neistorializat". Prin sîngele ce se trage înapoi în părinți, timpul în somnul lumii este întoarcerea la timpul „mitic", în care totul este dat odată pentru totdeauna, într-o măsurare „calitativă" a realității.

Este exact ceea ce sînt și pentru Blaga temele biblice, ca reprezentare mitică a căutării lui Dumnezeu, adînc hrănită din „duhul eresului" folcloric. Întreaga „evoluție" a poeziei, de la un ciclu la altul, va arăta în ce fel viziunea lui poetică, în mod constant, a venit în contradicție cu doctrina creștină, cu ideea „revelării" lui Dumnezeu ca ființă supranaturală, „reală" în existența ei „absolută". Dar aceasta nu înseamnă că poetul ar fi „părăsit" un fond religios inițial, identificat de unii exegeți cu teologia creștină [62], deoarece se știe că nici creștinismul, așa cum a fost el înțeles și trăit în aproape două milenii ale istoriei, nu poate fi complet desolidarizat de gîndirea mitică [63]. Și tocmai în acest sens nu doctrina creștină a fost în primul plan al atenției poetului, ci asimilarea aces-

[61] Id., *ibid.*, p. 165.
[62] Gh. Iftimie, *L. Blaga și creștinismul românesc*, 1944, p. 8.
[63] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 199.

teia, cu tot fondul ei mitic străvechi, în religiozitatea poporului român, după anumite coordonate stilistice [64].

Din mitul biblic al Genezei poetul reține, ca simbol al căutării lui Dumnezeu, numele lui Elohim, numele generalizat al divinității în ebraică, deosebit de al lui Jahvéh, numele particular al divinității „revelate" vechiului Israel *(Ioan se sfîșie în pustie)*:

Unde ești Elohim ?
Lumea din mîinile tale-a zburat
ca porumbul lui Noe.
Tu poate și astăzi o mai aștepți.
Unde ești Elohim ?
Umblăm tulburați și fără de voie,
prin stihiile nopții te iscodim,
sărutăm în pulbere steaua de subt călcîie
și-ntrebăm de tine — Elohim !
Vîntul fără de somn îl oprim
și te-ncercăm cu nările
Elohim !
Animale străine prin spații oprim
și le-ntrebăm de tine, Elohim !

În literatura ebraică Jahvéh este reprezentat ca unicul Creator al oricărei forme de existență în cer și în tot universul, fiind transcendent oricărei creații. În *Geneza* (II, 4—25) anterioară Exilului, lumea este reprezentată ca un deșert steril, din care Jahveh — Elohim ar fi făcut cerul și pămîntul. Activitatea Creatorului se concentrează asupra grădinii „plantată în partea dinspre răsărit" și stropită cu apa izvoarelor pentru a o face locuibilă pentru om. E o concepție palestiniană aceasta, comentează E. O. James, pentru că țara care depinde numai de ploi, iar pămîntul care trebuie să fie irigat de Creator înainte de începerea lucrului, prefăcîndu-l într-o grădină, este țara lui Israel [65], Reconstituirea substratului istorico-geografic al „genezei jahviste" este confirmată de Manuscrisele Mării Moarte, recent descoperite : „Deșertul lui Iuda", cum îi

[64] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, pp. 175—205 ; Id., *Temele sacrale și spațiul etnic*, *„Gîndirea"*, 1935, nr. 1, inclus în *Spațiul mioritic*, cap. *Despre asimilare*, *Trilogia culturii*, pp. 241—249.

[65] E. O. James, *Mythes et rites dans le Proche-Orient Ancien*, Payot, 1960, pp. 162—164.

zice evanghelistul Matei, denumește regiunea pe care o locuia comunitatea religioasă a Esenienilor, și deci nu e un „deșert" solitar oarecare, ci, așa menționat încă de Pliniu cel Bătrîn, este un loc plantat cu palmieri și străbătut de izvoare. Și de aceea cînd în Evanghelia după Luca (3, V, 2) se spune : „Cuvîntul lui Dumnezeu a fost rostit de Ioan în deșert", după Isaia, ca și „vocea care strigă în deșert", este vorba de „deșertul" Esenienilor, în a căror doctrină era inițiat Ioan Botezătorul, și în care și Isus ar fi fost inițiat, pînă la vîrsta cînd și-a început învățătura în poporul Galileei [66].

În poezia lui Blaga, ca „eres" biblic, cel ce îl „strigă în pustie" pe Elohim este deci Ioan Botezătorul, tocmai pentru că și poetul este în „așteptarea minunii", care însă nu se împlinește :

Pînă în cele din urmă margini privim,
noi sfinții, noi apele,
noi tîlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerii nu-l mai știm,
Elohim, Elohim !

Drumul întoarcerii nu-l mai știm, deoarece divinitatea se ascunde în fața ochiului cunoașterii, care face distincția între natură și supranatură, inexistentă în viziunea mitică. Și minunea „revelației" nu se împlinește pentru poet căci, odată cu destrămarea conștiinței mitice, care îi dă ființă în absolut, un „Dumnezeu ascuns" în transcenderea lui absolută este un „Dumnezeu uitat".

Paradisul, păzit cu prea multă strășnicie de portari înaripați, nu mai are pentru ce fi păzit, cînd sufletul omului aplecat peste „margine" cade „în gol". În opoziție cu mitul biblic, care explică întoarcerea sufletului în lumea cerească drept o formă de răscumpărare a unui păcat originar, mitul poetic al lui Blaga este o *destrămare* a transcendenței absolute *(Paradis în destrămare)* :

Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.

[66] Werner Rihs, *Le Manuscrit de Montségur*, Genève, 1976, pp. 39—42.

Pretutindeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fîntîni
refuză gălețile lor.
Arînd fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhangheli se plîng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfîntului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.

„Ispita" pămîntească fiind pusă de creștinism sub blestemul păcatului originar, mitul păcatului originar, recreat de Blaga, ca mit poetic, în spiritul gîndirii folclorice, această suferință nesfîrșită a omului o exprimă, într-o legendă a „lacrimilor" : un „eres" folcloric, pentru a se explica în ce fel puterea Diavolului acționează în gîndul lui Dumnezeu, care îi dă omului lacrimile, ca răsplată a ispitei cunoașterii, ascunzîndu-se cu ele de vederea lui *(Lacrimile)* :

Cînd izgonit din cuibul veșniciei
întîiul om
trecea uimit și-ngîndurat prin codri ori pe cîmpuri,
îl chinuiau mustrîndu-l
lumina, zarea, norii — și din orice floare
îl săgeta c-o amintire paradisul —
Și omul cel dintîi, pribeagul, nu știa să plîngă.
Odată istovit de-albastrul prea senin
al primăverii,
cu suflet de copil întîiul om
căzu cu fața-n pulberea pămîntului :
„Stăpîne, ia-mi vederea,
ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește-mi ochii
cu-n giulgiu,
să nu mai văd
nici flori, nici cer, nici zîmbetele Evei și nici nori,
căci — vezi — lumina lor mă doare".

Și-atuncia Milostivul într-o clipă de-ndurare
îi dete — lacrimile.

În adevăr, ca un „eretic" va considera poetul că principiul răului a făcut să se permanentizeze suferința, ca urmare a ispitei diavoleşti, ascunzînd astfel omului pe adevăratul Dumnezeu şi adevărata mîntuire, care, după „ereticii" adepți ai doctrinelor *dualiste*, se va împlini cînd „stăpînul acestei lumi", adică Diavolul, organizator al materiei perisabile, ordonator al lumii vizibile, zeul sîngelui şi al cărnii, va pierde odată împărăția sa [67]. Şi ca un „eretic" se întreba poetul de unde vine lumina raiului, el inversînd sensul transcendentului identificat cu lumina, într-o imagine a raiului răsturnat, luminat de flăcările iadului *(Lumina raiului)*:

Spre soare rîd !
Eu nu-mi am inima în cap,
nici creeri n-am în inimă.
Sunt beat de lume şi-s păgîn !

Dar tot ca un „eretic" îşi imagina el reabilitarea ispitei pămînteşti a omului prin identificarea luminii ochilor femeii, ca „ispită", cu „lumina dintîi" *(Lumina)*:

O mare
şi-un vifor nebun de lumină
făcutu-s-a-n clipă :
o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,
o sete de lume şi soare.

Ideea de „natură", ca univers al vieții umane, în ambianța mitului biblic nu putea însemna decît o reabilitare a „firii", dar „erezia" poetului iese din sfera religiosului, dacă ne gîndim la doctrina religioasă a „dualiştilor", fie manicheană, fie bogumilică, cu care a fost pusă în relație. Pentru că lui nu i se părea absurd, printr-o *inversiune* a cerului cu pămîntul, de a pune în armonie cele două elemente din care este compus omul, corpul şi sufletul, supuse celor două principii, binele şi răul *(Pax magna)*:

De ce-n aprinse dimineți de vară
mă simt un picur de dumnezeire pe pămînt
şi-ngenunchez în fața mea ca-n fața unui idol ?
De ce-ntr-o mare de lumină mi se-nneacă eul
ca para unei facle în văpaia zilei ?

[67] Werner Rihs, *Le Manuscrit de Montségur*, p. 158.

În el realizîndu-se un „pact" între Dumnezeu și Satan, care unește și nu separă principiile opuse, inima poetului va fi simbolul întîlnirii gîndurilor de înălțare a omului, prin „suferitorii" pentru el : Prometeu și Isus *(Inima)* :

O, inima :
nebună, cînd se sbate-n joc sălbatic,
atunci,
atunci îmi spune că din lutul ei
a fost făcut pe vremuri vasul
în care Prometeu a coborît din cer
aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor
. . . . . .
O, inima : amurguri, cînd se lasă grele peste ea,
aud, cum tainic îmi șoptește,
că ea e lutu-n care-odinioară pe Golgota
s-a scurs șiroaie sîngele din trupul lui Isus,
cînd ghimpii îl mușcau cu niște ochi de farisei.

Deci nu doctrine religioase, nici „eretice" și nici „ortodoxe" sînt de căutat în poezia lui Blaga, ca mit poetic, fiindcă imaginile poeziei sînt structuri ale unor mituri originale, create de el în spiritul gîndirii folclorice, prin înclinația sa de a da temelor sacrale forme poetice, care anulează, în doctrină, orice „ispită schismatică", cum o găsește el, ca filosof al culturii, în folclorul românesc. Disputa „teologală" rămîne pentru el o „ceartă" privită din afară, cu oarecare ironie : În fața unei biserici reformate dintr-un oraș medieval, ovalele de argilă înșirate sub streșini stîrnesc o dispută între trecători, tineri și bătrîni, ca pentru a explica dacă răul în lume este o creație a lui Dumnezeu, sau numai omul are o perspectivă diferită în aprecierea sensurilor opuse ale binelui și răului *(Colț medieval la Cluj* : 1570) :

Spre ovalele rînduite subt streșini cătînd
tinerii spun : „Sunt jumătăți de sîni".
Bătrînii răspund : „Sunt cuiburi de rîndunici".
. . . . . .
A doua zi disputa începe de la capăt.
Bătrînii spun : „Sunt jumătăți de sîni !".
Tinerii răspund : „Sunt cuiburi de rîndunici".

ANTINOMIILE TRANSCENDENȚEI ȘI TRAGICUL UMAN

În poezia lui Lucian Blaga este un „eres" folcloric revelația fecundității ca o forță creatoare „firească", atribuită în miturile arhaice zeităților pământene. „Starea de grație" a naturii fiind rodul vegetației, revelația divinității ca o forță a unui zeu ce „se ascunde" în transcendența lui „absolută", e aceeași cu fecunditatea Naturii, simbolizată în miturile arhaice prin zeitățile pământene.

În creștinism se prelungesc vechi mituri, în primul rînd agrare, în care stăruie reprezentările zeilor pământeni „fecundatori", simbolizați prin „șarpe", însoțiți cu zeitățile pământului. Se vede aceasta și din imaginile arhetipale, bun comun al umanității arhaice, cu care primii filosofi ai doctrinei creștine încercau să dovedească necredincioșilor corespondența între simbolurile vechi și dogmele religiei noi. Celor ce negau învierea morților, Teofil din Antiohia le spunea, ținînd seama de fenomenele naturii pe care Dumnezeu le oferă : „Nu este o reînviere pentru semințe și pentru fructe ?" Iar Clement din Roma tot așa spunea că „ziua și noaptea ne arată învierea : noaptea se culcă, ziua se trezește ; ziua pleacă, noaptea vine". Aceasta dovedește că dacă creștinismul a renunțat de a căuta mîntuirea sa spirituală în mituri, „dimensiunea mitică arhetipală" nu a rămas mai puțin reală în imaginile și simbolul sacramental [68]. De aceea „creștinizarea" păgînismului, observată ca fapt istoric, cu deosebire la popoarele cu vechime agrară, cum sînt cele sud-est europene, devine o „păgînizare" a creștinismului prin desacralizarea „naturistă" a ritului cuprins în simbolica religioasă, care, convertită în imagine poetică, răspunde, cum o numește L. Blaga, unei „ispite schismatice" a identificării divinității cerești cu zeitățile pământene.

Este ceea ce Mircea Eliade numește „creștinism cosmic", o creație religioasă originală, în care eschatologia și soteriologia sînt afectate de dimensiuni cosmice : „Fără a înceta de a fi Pantocratorul, Christos coboară pe pămînt și-i vizitează pe țărani, așa cum proceda în mitul populațiilor arhaice Ființa Supremă înainte de a se trans-

[68] Louis Beinaert, citat de M. Eliade, *Images et symboles*, Ed. Gallimard, pp. 209—212.

forma într-un *deus otiosus* ; acest Christos nu este „istoric", de vreme ce conștiința populară nu poartă interes cronologiei, nici exactității evenimentelor și autenticității personajelor istorice" [69].

În poezia lui Lucian Blaga „coborîrea transcendenței" și asimilarea ei în condițiile „firii", prin identificarea zeului ceresc, creator, cu un zeu pămîntesc, fecundator, este în ultimă analiză convertirea unei „ispite schismatice" într-o imagine poetică, avînd mitul ca modalitate de susținere a „eresului" folcloric. El se înscrie, ca „teologie", pe linia „teologiei populare" a creștinismului cosmic, despre care, citindu-l pe același etnolog, de observat este că, surprins în anumite ceremonialuri folclorice, „este dominat de nostalgia unei naturi sanctificate de prezența lui Isus", o formă de „revoltă pasivă împotriva tragediei și a nedreptății istoriei ; în fond, împotriva faptului că răul nu se mai manifestă exclusiv ca o hotărîre individuală, ci mai ales ca o structură transpersonală a lumii istorice. Pe scurt, acest creștinism popular a prelungit fără doar și poate pînă în zilele noastre anumite categorii ale gîndirii mitice" [70].

În istoria creștinismului, tocmai evidența unor structuri mitice în elaborarea doctrinei religioase a fost motivarea contestării, pe de o parte, a *naturii divine* în ființa lui Isus, „faptele" lui nefiind considerate decît adaptări mitice ulterioare ale unor reprezentări „păgîne" la viața unui *om* ce astfel a fost divinizat ; și, pe de altă parte, prin reducerea ființei lui la *natura umană*, într-o „umanizare" a mitului creștin, se va respinge complet *divinitatea* Fiului lui Dumnezeu. De la gnostici și pînă la epoca modernă, aceasta a fost forma de contestare a „revelației divine" în condiția omului : fie negîndu-se *istoricitatea* întrupării lui Dumnezeu în om, redusă la o mitologie cu vechi substrat agrar naturist din ciclul solar, fie considerîndu-se Isus numai *un om*, fără a se mai recunoaște în ființa lui nimic supranatural, divin, interesînd doar istoria creștinismului care îl are ca personaj central. De unde și „biografiile" lui Isus, unele *mitologice* altele *umane*, cu interesul pentru felul cum cele două planuri s-au întîlnit în doctrina religioasă.

[69] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 162.
[70] Id., *ibid.*, pp. 162—163.

Aceasta este și dilema „teologică" a creștinismului cosmic, ca „eres" folcloric, în poezia lui L. Blaga. Fără a avea o concepție filosofică materialistă, de susținător al drepturilor *rațiunii* umane în gîndirea adevărului absolut, deci în afară de orice *revelație* divină, el admitea o „criză" a conștiinței, avînd ca obiect *transcendența*, pentru el despicată în cunoașterea luciferică, în o parte care „se ascunde" și o parte care „se arată", după modelul gîndirii mitice. Convertită în imagine poetică, cunoașterea luciferică, producînd o „criză" în *sacralizarea* transcendenței, în opoziție cu cunoașterea paradisiacă, corespunde unei „ispite schismatice", pe de o parte prin identificarea divinităților cerești cu zeitățile pămîntene ; și, ca o consecință a acesteia, pe de altă parte, printr-o desfacere a divinului de orice aură supra-omenească. Pentru el, ca și pentru gînditorii raționaliști ai secolului trecut[71], mitul rămînînd, în schimb, o modalitate poetică, liberă și creatoare, de adaptare a „eresului" folcloric la viziuni proprii, construite pe contradicțiile divinului în condiția umană.

În mitul poetic al lui Blaga, încă *În marea trecere*, cînd poetul mai strigă după îndepărtata-i copilărie, aduce imaginea asimilării condiției umane a lui Isus în grad cu transcendența divinității *(Bunăvestire)* :

În noaptea asta lungă, fără sfîrșit,
o femee umblă subt cerul apropiat,
Ea înțelege mai puțin decît oricine
minunea ce s-a întîmplat.
Aude sori cîntăreți, întreabă,
întreabă și nu înțelege.

Din rodul pămîntesc al trupului născut, în curînd fiul omului va căuta un loc între ciobanii care păzesc nașterea unor semne cerești, pentru îndeplinirea profețiilor mîntuirii, ascultînd „vestirea" :

Tăiați-vă mieii pe cruce
în amintirea jertfei ce se va face.
Ridicați-vă de lîngă foc
în cojoace cu flăcări de lînă.

[71] Cf. Ch. Guignebert, *Le problème de Jésus*, Ed. Flammarion, pp. 10—122.

Luați făclia ce-am aprins-o
în steaua coborîtă
deasupra ieslelor roase de boi
și dați-o mai departe
din mînă în mînă.

Dar, pe de altă parte, condiția pămîntească a lui Isus, privită în imaginile zeităților pămîntene din miturile păgîne, lasă deschisă acceptarea fabulației mitice pe care umanizarea lui Isus încerca să o evite în tradiția biblică prin dezinteresarea de *istoria divină*, în refuzul de a vedea în reprezentările mitologice ființe divine. Ceea ce, din punctul de vedere al credinței religioase, înseamnă o desacralizare a divinității, prin raportarea la condiția ei umană, reducînd mitul transcendenței, în *misterul* lui Isus, la o pioasă alcătuire umană, cum se deduce și din textul biblic al evanghelistului Marcu, numit „Bunavestire", după libertățile de tratare a legendelor iudaice [72].

În *Bunăvestire* a lui Blaga se menține atmosfera constituirii *mitului lui Christos*, ca o amplificare figurată a unui eveniment uman, nașterea unui *om* care, într-o istorie *sacră*, va deveni Fiul lui Dumnezeu. Dar dacă întruparea lui Dumnezeu în om nu este decît un *mit*, prin uitarea mitului tema sacrală devine o imagine poetică, liberă de orice conținut religios, într-un *mit poetic*. În atmosfera reconstituirii lui din formele arhaice ale reprezentării evenimentului uman se păstrează și urmele *desacralizării* naturiste a nașterii lui Isus. Un „eres" folcloric în poezie, cu model în întruchiparea icoanelor pe sticlă ale țăranului zugrav *(În amintirea țăranului zugrav)*:

Din pulbere de floare
cernută peste tînărul ei trup
Fecioara Maria
a legat rod ca un pom.

„Minunea" întrupării fiind ceva „firesc", nașterea lui Isus este o „Bunăvestire" într-o solidaritate a omului cu ritmurile cosmice; de aceea „trezirea" naturii, primăvara, face ca imaginea poetică a umanizării lui Dumnezeu

[72] P. L. Couchoud, *Le Mystère de Jésus*, Ed. Rieder, Paris, 1924, p. 52.

să „păgînizeze" mitul biblic. Aceasta este „taina" harului divin ce se confundă cu fecunditatea naturii *(Bunavestire pentru floarea mărului)*:

Bucură-te floarea mărului, bucură-te !
Uite în preajmă-ți pulberi de aur
ca un nor în aer !

. . . . . .

— Polenul a căzut în potire
ca un jar îl îndură
toate florile...

. . . . . .

Bucură-te, floarea mărului
și nu te speria de rod !

Nu numai omul, ci natura toată este primitoare a „transcendentului care coboară", numit așa de Blaga. E o componentă stilistică a folclorului religios al „creștinismului cosmic de care vorbea M. Eliade cu referire la popoarele sud-estului european, o solidaritate cu ritmurile cosmice, atestată de profeții Vechiului Testament, dar greu tolerată de Biserică, sub interdicția „eretică [73]. Cu alte cuvinte, așa s-a născut „erezia" după care natura este opera lui Dumnezeu, pentru că Isus s-a întrupat nu numai în om, ci în întreaga natură : o revenire la panteismul păgîn, dovadă de necredință în creștinism. Ca divinitate pămînteană, prin întrupare Isus nu revelează *transcendența* divinului, ci lipsa de sens divin a transcendenței. Căci Isus, „element" sau „stihie" cosmică, nu mai este un zeu ceresc, „creator" din puterea Tatălui, ci un zeu „fecundator", asemeni măruntelor zeități pămîntene din miturile agrare, reprezentat ca mit într-o metaforă poetică *(Lumină din lumină)*:

În mijlocul dimineții stă taurul neînjugat.
Stăpînește un cîmp. Lucește ca o castană
proaspăt cojită.
Printre coarnele lui soarele vine în sat.

[73] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 161.

Lîngă apă lînă stă în puterea zorilor taurul
nemișcat. Înălțat și frumos.
E ca Isus Christos :
lumină din lumină, Dumnezeu adevărat.

Într-un astfel de mit poetic, Isus nu este numai *unul* singur, vizibil numai în ființa umană, ci el *este* în *toate* ființele naturii. Ca zeu pămîntean, Isus este *același* în *toată* natura, numit tot *altfel* după natura întrupării lui, ca și această întrebare a poetului (*Ciocîrlia*) :

Cîntă cineva în nori de zi
deodată cu zorile. Cine-o fi ?
Cîntă cineva-n văzduh.
E o pasăre ! E duh ?
Numai el o fi, numai el :
pămînteanul puțintel
cu trupul ca bucatele,
cu glasul ca seninul
cu sînge ca aminul.
Numai el poate fi :
Hristosul păsăresc !

„Transcendentul care coboară", asimilat „firii", sacralizează astfel întreaga natură. Dar, provenind dintr-o religie „naturistă", un mit integral al întrupării lui Isus în „natură", asimilat în fondul folcloric al creștinismului, este „ispita schismatică", „eresul" care împinge ideea întrupării lui Isus pînă la negarea naturii lui divine, o „desacralizare" deci, voalată însă în imaginea poetică a confruntării lui cu alte zeități pămîntene, păgîne.

În mitul poetic al lui Blaga nașterea lui Isus fiind confruntată cu starea „dumnezeiască" a naturii, cu „rodul" pămîntesc, „erezia" păstrează germenele ideatic al unei viziuni „păgîne" a lui *Isus-Pămîntul*, schițată ca „taină" a întrupării lui Dumnezeu în elementele Firii, în piesa *Tulburarea apelor*. Ea are forma credinței eretice a unui Moșneag, opusă tendinței teologiei de a reconstitui secretul evangheliilor în ceea ce apostolul Pavel numise *Isus-Spiritul*, susținută în istoria creștinismului de teama negării lui Isus prin descoperirea păgînismului în fabulația mitică.

În adevăr, o viață a lui Isus confundată cu legenda și mitul, pentru omul modern însemnează ficțiune poetică,

personificare a ideii sacrificiului lui Dumnezeu, în sensul miturilor întîlnite în tradiția orientală : Mithra, Attis, Adonis, Tamuz, Dionysos, prototipii lui Isus. Aceste zeități n-au avut mai multă istoricitate decît Isus, dar care, cu el, au o anumită istorie, în măsura în care istoria lui a dispărut pentru a fi înlocuită cu legenda lui, cum au arătat adepții școlii mitologice [74]. Admițînd că viața lui Isus nu este de căutat în zorile fabuloase ale religiei, deoarece întreaga istorie a creștinismului este istoria lui, L. P. Couchoud merge și mai departe : „Isus este necunoscut ca personaj istoric. El a putut trăi pentru că miliarde de oameni au trăit fără să lase nici o urmă a vieții lor. Este o simplă posibilitate, de discutat ca atare. Nu ajunge să spunem, cu anumiți critici : noi nu știm nimic despre el, în afară de aceea că a existat. Trebuie spus cu curaj : noi nu știm nimic despre el, *nici* dacă a existat" [75].

Ajungem cu aceasta și la semnificația umană a lui Isus în „eresul" lui Blaga. Ca filosof el se înscrie în marea tradiție a mișcării spirituale umaniste, prin susținerea „creației" omului ca o modalitate proprie de existență, în opoziție cu „revelația" divină a adevărului. O tradiție care, pornind din antropocentrismul Renașterii, a cuprins implicații adînc sociale în filosofia Luminilor și s-a realizat, ca formă de critică științifică a oricărei religiozități, în filosofia materialistă a secolului științei, cu Feuerbach, Marx, Engels, după o concepție care pornește de la fenomenele naturii și societății umane pentru a explica fenomenele religioase, inclusiv creștinismul și viața lui Isus. Iar în mitul poetic al lui Blaga, *istoria divină* a lui Isus, privită în imaginile zeităților pămîntene din miturile păgîne ale naturii, coincide cu *istoria umană* : Dumnezeu în Dumnezeu-omul este *omul*, care *ar fi putut* exista.

În imaginea „Fiului" lui Dumnezeu nici o „consubstanțialitate" nu există, el fiind de la naștere un *om* prin care încă nu s-a vestit „minunea", de aceea „vestitorii" ei sînt nepoftiți în staulul de la Bethleem (*Oaspeți nepoftiți*) :

Vrea liniște Maria
după atîția oaspeți
vrea liniște de-acu, și bucuria

[74] Ch. Guignebert, *op. cit.*, pp. 122—162.
[75] P. L. Couchoud, *op. cit.*, p. 92.

să fie-a ei, deplină.
Poate mai bine-ar fi
să sufle-n steaua de la poartă,
s-o stingă. Ea singură-i de vină
că sosesc atîția trași-împinși
din patru vînturi cu nechezinda soartă.

. . . . . .

Maria n-avu timpul pînă-acum
nici măcar să-și vază pruncul
de atîta solie din atîta drum.
S-apleacă peste iesle
și peste lumină Maria.
De dragoste-i țîșnește laptele
în sîn, și-i umezește iia.

Un „Nou Vifleim" este acesta, nu pentru recunoașterea dumnezeirii în făptura umană, ci pentru trecerea ei în ordinea faptelor firești, ca naștere a lui Dumnezeu *omul* din trup de *femeie*, la care vestitorii „întrupării", din „har dumnezeesc", sînt oaspeți nepoftiți. Cînd „vrea liniște Maria, după atîția oaspeți, și bucuria să fie a ei deplină", pruncul nu poate fi decît din *om* născut și nu din Dumnezeu, iar ea ca mamă respinge „fabula" lui Isus, vestită de „oaspeții nepoftiți", gîndindu-se că „poate mai bine-ar fi să sufle-n steaua de la poartă, s-o stingă", pentru că oaspeții nepoftiți nu sînt pentru ea *magii* vestitori ai lui Mesșia, ci niște „trași împinși din patru vînturi, cu nechez de soartă". Scena n-are în ea nimic biblic-doctrinal, evenimentul „figural" pierzînd din forța sensului său prin reducerea la ceea ce faptul este în mod obișnuit, ca o naștere a unui prunc într-un staul de vite, din trup de femeie, pruncul fiind îngrijit nu prin harul divin revărsat asupra lui ci prin căldura trupului de femeie al mamei : „de dragoste-i țîșnește laptele în sîn, și-i umezește iia".

În imaginea lui Blaga reconstituirea faptului *real* din cel *mitic* împinge confruntarea divinului cu umanul pînă la „echivocul" întrupării din „duh divin" (*Colindă*) :

Doarme colo în poiată
pruncușor fără de tată.
Și măicuța mama lui
se tot plînge boului

c-a născut în Vifleim,
n-are scutece de in,
n-are apă, n-are fașă,
nici opaiț, nici nănașă.
Iosif cercul de pe cap
în cuier și l-a lăsat
și-a plecat unde-a plecat
ca să-l latre ciinii-n sat.
Noaptea-i neagră, ceasu-i lung,
stă măicuța lîngă prunc.
Să le ție de urît
înger-nalt s-a coborît.

În evocarea simbolică a mitului poetic, în „colindul" care păstrează încă factura folclorică, resimțită ea însăși în sensurile transcendenței de integrarea lor într-o doctrină religioasă creștină, „un înger nalt s-a coborît să le ție de urît" măicuței și fiului ei în noaptea neagră, dar „fabula" mitică este reconstituită de poet în sensul anulării „misterului" biblic : născut în Vifleim, „în poiată doarme pruncușor fără de tată", iar Iosif și-a lăsat nimbul în cuier plecînd „în sat", semn de renunțare la sfințenie, pentru patimile „lumești" ale omului. Poetic vorbind, „uitarea" nimbului sfințeniei, în schimbul unor păcate „lumești", este o formă de „uitare a lui Dumnezeu" în transcendența lui absolută, „umanizarea" divinității fiind la rîndul ei consecința inaccesibilității „transcendenței absolute". Ispita schismatică, profund umană, a asimilării transcendentului în condiția umană, va face astfel ca istoricitatea lui Isus să nu mai fie revelația unui adevăr transcendent, ci a unuia *trans-descendent*, în imagini în care, valoare *poetică* avînd, se recunoaște *omul*, nu *divinitatea*. Și ca *om*, născut din femeie pămînteană, Isus este păzit de aceasta pentru ca *divinul* să nu-i tulbure „somnul", într-un peisaj rustic și un decor de casă țărănească (*Biblică*) :

Maică Precistă, tu umbli și astăzi rîzînd
pe cărări cu jocuri de apă pentru broaște țestoase.
Între ierburi înalte și goale
Copilul ți-l dezbraci
și-l înveți să stea în picioare.

Cînd e prea rău
îl adormi cu zeamă de maci.

. . . . . .

În casă lîngă blidarul cu smalțuri rare
în fiecare zi păzești cu răbdare
somnul marelui prunc.
A mustrare clipind
te superi doar
cînd îngerii trîntesc prea tare ușile
venind sau ieșind.

Personajele Vechiului Testament, deși sînt purtătoarele voinței divine, în textele biblice apar ca figuri umane reale, ele pot să greșească, sînt supuse nenorocirii și înjosirii — și cu atît mai mult cele ale Noului Testament, în care Dumnezeu însuși este întrupat în om. Naşterea miraculoasă a lui Isus este expresia „mitizată" a unui fapt uman cu semnificație deosebită, în măsură să se generalizeze la situația *oricărui* om tocmai pentru că întîmplarea apare într-un conflict ce în principiu poate să fie al oricărui om, devenind prin aceasta infinit și mereu deschis.

Dar, admițînd, împreună cu Blaga, că eternitatea a despicat vremelnicia ca o pană, făcîndu-se invizibilă prin întruparea lui Dumnezeu în om [76], o întrebare firească se ivește aici : În *Dumnezeu-omul* pînă unde merge recunoașterea lui *Dumnezeu* în om, și de unde începe *omul ?* Ca urmare a ascunderii lui în transcendența absolută, „întruparea" este mai aproape de eresul păgîn al „umanizării" lui Dumnezeu, decît de doctrina creștină a „naşterii" lui în om (*Alesul*) :

Voinicelul de șapte ani
se călește lîngă cei bolnavi
la marginea satului.
Ca-n marginea lumii și-a leatului.

O șoaptă trece printre oameni ades,
și-alunecă zvonul pe limbile pomului :

[76] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, p. 177.

El e cel chemat ? El e cel ales ?
Frunza verde — Fiul Omului ?

Soarta lui scrisă-i pe aripi de vultur,
dar văzduhul încă nu vrea
să i se adune, să i se-nchege subt zbor.

Pentru credința religioasă, bazată pe ideea revelației divine, pericolul este să se împingă prea departe umanizarea lui Isus, ca în „erezia" lui Blaga, în așa fel ca istoricitatea lui să nu mai fie revelația unui adevăr transcendent. Asimilarea transcendentului în vremelnic, permițînd o tratare mai liberă a temelor sacrale, descoperă în Fiul Omului un om ca toți oamenii. Prin natura lui umană Isus este, ca și „primul" om, supus aceleiași ispite pămîntești, nedecurgînd însă din aceasta un sentiment al „păcatului", ci dimpotrivă, chiar în această condiție omul are sentimentul „dumnezeirii", într-un sens anti-creștin al mitului (*Isus și Magdalena*) :

Isus grăbea spre sat și gîndul îi zbura aiurea :
„În ochii ei era numai păcat
Și numai crimă.
Era în mîna ei și-n strîngerea-i fierbinte —
Și totuși, nu-nțeleg, o rază ce-i juca-n privire
Striga și orbitoare mă chema :
Și-n mine-i Dumnezeu !..."

Condiția umană, în ispita lui Isus, nu este „păcat" ce trebuie „răscumpărat", pentru că în ea *este* și natura lui divină. Confruntarea celor două naturi, umană și divină, în *Dumnezeu-Omul*, nu are sensul eliminării uneia prin cealaltă, ci al privirii uneia prin cealaltă, după o dialectică a „inversiunii". Așa cum lumina zilei se răsfrînge în luciul mocirlelor ce ascunde în trestie Iordanul, în „visarea" lui Isus, ca transfigurare a umanului prin divin :

O undă de blîndețe-i înecă deodată fața :
„O, soarele, divinul, te orbește cu lumina-i
Și-atuncea chiar, cînd se răsfrînge în noroi..."

În dialectica „inversiunii", contradicția dintre natura umană și cea divină în una și aceeași ființă are uneori și sensul privirii *uneia* prin *cealaltă*. Sau mai bine zis, dia-

lectica este preluată de conștiința umană ca o situație de *opțiune*, în care cele două naturi sînt privite *deodată*, cu riscul, mai întîi, al *distrugerii* uneia prin cealaltă, pentru a se reconstitui apoi, într-o nouă înțelegere a unității, în care adevărul apare ca *antinomie* : nici contradicție și nici sinteză, ci *tensiune*. Contrarietatea *divinului* și a *umanului*, ca un conflict între naturi care se opun, devine *antinomie* cînd este pusă sub punctul de vedere al absolutului și al valorii, cînd existența este concepută ca ruptă în două, în contrarietăți date la limită, ca esențial și demn de întrebare. În aceste antinomii, la limita cunoașterii și a gîndirii, după Karl Jaspers, se găsesc izvoarele tragicului condiției umane, cînd aceasta, în tendința ei de a realiza *unitatea*, este pusă sub semnul absolutului, al transcendenței, printr-o opțiune obligatorie și inevitabilă, în situațiile-limită speciale : lupta, moartea, vina [77]. Contrarietatea în opțiunea obligatorie a situațiilor-limită este o „rea conștiință", care-l pune pe om într-o permanentă stare de „criză", într-un univers al valorilor umane, fundat într-o constituție a lumii, unitară în esență. Și a cărei *despicare* produce *tragicul*, în măsura în care, după Max Scheler, „întîmplarea", fără a putea fi evitată, pune în primejdia distrugerii valorile pe care el le conține, ca atitudine în fața lumii [78].

În doctrinele religioase ale tuturor timpurilor opțiunea pentru *divin*, ca o formă a *mîntuirii*, exclude tragicul. Orice revelație a transcendenței ca *sacru* limitează tragicul la situația premergătoare a *îndoielii* în valoarea lui absolută, cînd credința este amestecată cu necredința, cînd necredința-l scoate pe om din condiția *păcatului*, în care credinciosul singur s-a situat, cu speranța într-un Mîntuitor. În istoria creștinismului, constituit ca doctrină a „Întrupării" lui Dumnezeu în om, aparține sectei iudaice a Esenienilor tradiția imaginării lui Isus mai întîi prin natura sa umană, răstignit pe cruce, simbolul suferinței umane, ca instrument al Răului. Dar de abia în timpurile moderne „conștiința răului" a devenit o „rea conștiință", ca putere care oprește procesul spiritului, cum K. Jaspers îl numește : Orice întorsătură în procesul spi-

[77] K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Cap. *Situațiile-limită speciale.*

[78] Max Scheler, *Zum Phaenomen des Tragischem, Vom Umsturz der Werte*, Leipzig, 1923.

ritului este în om zguduire, iar „oprirea" care răsare, printr-un inevitabil „Entweder-Oder" — „sau sau" — e un act care face posibilă și de înțeles, dincolo de conținutul individual al credinței religioase, mișcarea spiritului către ființă [79]. În teologia dialectică a lui Kierkgaard, ca teologie a „crizei", zguduirea produsă în om de „Entweder-Oder" este o mișcare în *direcția* credinței după cum pentru M. de Unamuno din spaima dispariției omului ca *om* iese lumina altui *cer*. Căci nici Kierkgaard și nici Unamuno nu intenționează să iasă dintr-o doctrină religioasă a *mîntuirii*.

Și în mitul poetic al lui Blaga, ca *antinomie* apare contrarietatea divinului și a umanului, prin punerea ei sub punctul de vedere al absolutului. În tendința condiției umane de a realiza unitatea în absolut, o *despicare* se ivește, ca o *zguduire* în om, în opțiunea acestuia pentru cele două naturi, divină și umană, date *deodată* în aceeași ființă, într-o situație-limită cu implicații tragice. Destrămarea paradisului, ca unitate în absolut, începe o dată cu *oprirea* „marii treceri" în procesul spiritului, apărînd pentru om ca o zguduire, și întreg peisajul cosmic se dezgolește de sensul „realului" transcendent, cuprins de semnele „vremelniciei" (*Peisaj transcendent*) :

Cocoși apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate românești.
Fîntînile nopții
deschid ochii și-ascultă
întunecatele vești.
Păsări ca niște îngeri de apă
marea pe țărmuri aduce.
Pe mal — cu tămîie în păr
Isus sîngerează lăuntric
din cele șapte cuvinte
de pe cruce.

Din peisajul transcendent vin întunecatele vești la strigătul cocoșilor apocaliptici din sate românești, pentru că devin antinomii contradicțiile divinului și ale umanului cînd sînt gîndite prin valorile absolutului. Derivă din această situație-limită resortul a ceea ce am

[79] K. Jaspers, *op. cit.*, cap. *Structura tipurilor spiritului.*

numit „religiozitatea problematică" în poezia lui Blaga, nu însă în spiritul unei teologii a „crizei", cum a fost în filosofia europeană problematizarea lui Kierkgaard, și nici în sentimentul tragic al vieții, cum Unamuno îl înțelegea într-o doctrină a mîntuirii, ci în liniile unei teologii „laice", dacă se poate spune așa, cu rădăcinile într-o „teologie populară" arhaică, avînd gîndirea mitică drept fundament al gîndirii, în sensul refacerii „unității" originare a lumii, singura în care omul, fără contradicții, se simte întreg, ca ființă ce gîndește lumea. Blaga „dispereză", dar pentru el drama cunoașterii nu e provocată de o *prăpastie* de netrecut între om și Dumnezeu, ca în teologia „crizei", ci de *ascunderea* lui Dumnezeu într-o transcendență absolută, simțită de credincios ca o *absență*, justificînd deci îndoiala (*Scrisoare*) :

Nu ți-aș scrie poate nici acum acest rînd,
dar cocoșii au cîntat de trei ori în noapte —
și-a trebuit să strig :
Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat ?

. . . . . .

De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,
de ce m-ai trimis ?

Poetul se substituie aici, simbolic, Apostolului Petru, din scena biblică a lepădării lui de Isus. Într-o interpretare „liberă", ea poate fi concepută după legile tragicului, în ordinea semnificației faptelor umane. Sensul tragicului, în mitul poetic, rezidă în conflictul *omului*, confundat cu *divinul* în aceeași ființă, într-o „agonie" sau „luptă" cu sine însuși, a omului care în Dumnezeu-omul vede mai întîi *omul*, cu îndoială în Dumnezeu. Este tragicul numit de Volkelt al „despicării interioare", cînd personajul e nedecis, ca Hamlet sau Tanhäuser, ființe pentru care idealul intră în contradicție cu pasiunea pentru josnic și pămîntesc [80]. Cu deosebire că pentru Blaga cadrul este al mitului biblic și deci nedecizia personajului este o îndoială în *credința* care, ca salt într-un „dincolo" de experiență și cunoaștere, îl pune pe om sub puterea mîntuitoare a Cuvîntului lui Dumnezeu. „Acel care suferă

[80] Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Ed. Univers, 1978, pp. 442—446.

trăiește și cel care trăiește în suferință speră și iubește, chiar dacă pe poarta lui rămîne scris «Lasă orice speranță»"[81], spune Unamuno, reducînd sentimentul tragic al vieții la disperare și durere. Pentru Blaga aspirația spre absolutul, niciodată ajuns, este chiar o condiție a cunoașterii umane, căci nu *mîntuirea* îl interesează pe poet, ci *creația*. Deci nu o vină morală, ci o vină tragică, de care nimeni nu poate fi învinovățit apare în „îndoiala" poetului, ea constînd în aceea că nu schimbarea postumă a omului, după doctrina creștină, joacă rolul hotărîtor în „motivarea" omului, ci momentul „opțiunii" lui, o vină inevitabilă și obligatorie, ca o dovadă a capacității sale de libertate.

Pentru credinciosul adevărat întruparea lui Isus, ca Dumnezeu, în om, nu este doar un act al *naturii*, ci și al *spiritului*, în ceea ce, prezis fiind de profeții lui Messia, a fost numit de apostolul Pavel „misterul" lui Isus, care leagă nemurirea sufletului de reînvierea trupului. În ce fel această naștere a lui Christos în Spirit se deduce din textul biblic a arătat E. Auerbach în studiul său despre interpretarea realității prin reprezentările sau „imitările" literare. Tradiția creștină a schematizat „semnificativul" într-un simbol al „realului absolut", prin desprinderea lui din conexiunea terestră, raportîndu-l la un „model absolut". Lumea „de dincolo" s-a configurat cu sens eschatologic prin tendința de mitizare a vieții lui Isus, constînd într-o interpretare simbolică a faptelor prin metoda „figurală", cum o numește E. Auerbach, o metodă care în textele biblice mută atenția cititorului de la *faptul* sensibil spre *semnificația* sa. În perioada nașterii și a răspîndirii creștinismului, odată cu constituirea autorității bisericești, se urmărea, prin dogme, exclusiv elementul figural al împlinirii omului în lumea „de dincolo". Textele biblice, chiar prin conținutul lor, au o tendință copleșitoare spre luminare, încît realitatea se destramă în interpretare, viața omului trebuind să se integreze în adevărul biblic în așa fel că cititorul este solicitat să-și integreze viața în lumea povestirii biblice, în sistemul său de istorie universală. Dar pentru că aceasta este foarte greu, pe măsură ce lumea se îndepărtează de tex-

[81] Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, Ed. Gallimard, 1937.

tele biblice, încă în evul mediu evenimentele au început a fi prezentate ca evenimente obișnuite ale epocii respective, așa că prin renunțarea la metoda interpretării *figurale* povestirile biblice au devenit legende, fără pretenția de a *întemeia* o doctrină religioasă [82]. Auerbach comentează din Evanghelia lui Marcu, istoria lepădării lui Petru : Scena, întru totul realistă în ce privește locul acțiunii și personajele, este profund problematică și tragică, pentru că el, cel mai apropiat însoțitor al lui Isus, este pus în situația ca din condițiile vieții sale comune să joace un rol excepțional, într-o uriașă oscilație de pendul. După prinderea lui Isus, el a încercat să-l urmeze cu gîndul că minunea zdrobirii dușmanului se va întîmpla, pentru ca să tremure pentru sărmana sa viață, lepădîndu-se de Messia, după ce minunea nu s-a întîmplat, căzînd astfel mai jos decît ceilalți, care cel puțin n-au ajuns în situația de a se lepăda de credința lor [83].

Un exeget al „legilor tragicului", J. Monnerot, numind *dogmatism* orice modificare a conduitei umane prin idee, consideră că dogmatismul, ca și misticismul, sînt forme de apărare contra *tragicului*, așadar împotriva unei comportări care să facă posibilă lupta, îndoiala, vina, deci situațiile-limită, cum le numește K. Jaspers pentru a defini condiția umană. Sentimentul tragicului se naște din raportul pe care spiritul îl stabilește între subiectiv și obiectiv, cînd rezultatul nepotrivirii lor se dovedește fatal, cînd pentru subiect nepotrivirea nu mai este, ca pentru un oarecare observator, doar o *figură*, ci *trăirea vie*, omul neputîndu-se desprinde din împrejurările *sale*, pentru ceea ce el ar vrea să fie : dublă noapte, în urma și înaintea lui, în el și în afară de el [84].

În această condiție structurală a tragicului, nu e însă nevoie să ajungem la secolul al XIX-lea, pentru a-l identifica în opțiunea lui Kierkgaard, în interiorul doctrinei creștine, confruntată cu cadrul tragediei grecești oferit de filosofia lui Nietzsche. Chiar în textul biblic, în condiția umană a Apostolului Petru, se găsește situația-limită a îndoielii, din care se naște sentimentul tragicului.

[82] Erich Auerbach, *Mimesis*, E.P.L.U., 1967, pp. 15—17.
[83] Id., *ibid.*, pp. 46—47.
[84] J. Monnerot, *Les lois du tragique*, P.U.F., 1969, p. 11.

„Groaza" în fața morții este un sentiment al omului, fără speranța mîntuirii prin ajutorul lui Dumnezeu. Și în acest sens scena este profund problematică și tragică nu pentru că Petru a căzut mai jos decît ceilalți, care n-au ajuns să se lepede de credința lor, cum susține Auerbach, ci pentru că tocmai astfel, *lepădîndu-se* de credința în Isus ca Dumnezeu, el rămîne *singur* în fața lui Dumnezeu și deci ca *om* este *în fața lui Dumnezeu* ca și *în fața lui însuși*, într-un conflict cu sine însuși în fața amenințări morții ; și astfel *umanul real* și nu revelarea unui *adevăr divin* a făcut din Petru un erou tragic, în scena lepădării lui de Isus. Din *trăirea* lui ca *om*, prin credința în Isus ca *om* s-a născut libera opțiune din care, în istoria creștinismului, pe măsură ce drama morții lui Isus va primi o semnificație universal-umană, s-a putut naște, într-o lume *real-umană*, ceea ce timpul avea să numească *mitul creștin*. Aceasta a fost „agonia" Apostolului Pavel, pe care, din *istoria* creștinismului, o redescoperim cu tot tragicul ei *uman*, în îndoiala de credință a Apostolului Petru.

Urmînd lui E. Auerbach, Tzv. Todorov consideră că exegeza biblică, așa cum s-a format ea în primele secole ale creștinismului, și s-a menținut pînă în secolul al XVII-lea, a fost o interpretare *finalistă*, adică se urmărea prin ea, dincolo de sensul imediat al cuvintelor, un sens secund, sensul „inspirat", cum îl numește Apostolul Pavel, și care ține de doctrina creștină. Interpretarea se naște din distanța dintre cele două sensuri, după regula fixată de Augustin : „Tot ceea ce, în cuvîntul divin, nu poate să se raporteze, luat în sens propriu, nici la buna-cuviință a moravurilor, nici la adevărul credinței, este spus, se știe bine, în sens figurat". Interpretarea, după această regulă, trebuie să se aplice la expresia *figurată*, cea care se poate raporta la adevărul credinței, atribuindu-se unui cuvînt sau unei fraze un sens pe care nu îl are în mod obișnuit, și care scoate faptul, printr-o motivare semantică, din condiția lui obișnuită, dîndu-i o altă semnificație, după principiul că *sensul lingvistic* cu cît este mai sărac, și înțelegerea lui mai limitată, *evocarea simbolică* se grefează cu atît mai ușor pe el, iar interpretarea este mai bogată. Concepția interpretării patristice a fost răsturnată de antropocentrismul Renașterii, iar în interiorul doctrinei creștine de Reformă, cu consecințe și în litera-

tura „problematicilor" în toată cultura occidentală, de la Calderon, trecînd la romanticii Rousseau, Leopardi, Novalis, și ajungînd la contemporani, filosofi și poeți, Kierkgaard, Yeats și Eliot [85].

Printre aceștia din urmă îl situăm și pe Blaga, în literatura europeană. Considerînd „textul" poeziei lui o „reinterpretare" personală a textului biblic, o nouă „lectură" a scenei lepădării Apostolului Petru de Isus, am putea propune, în termenii unei semiotici a discursului biblic. Menținînd din metoda interpretării patristice revelarea sensului „figurat" în „întregul" textului biblic, însă inversînd termenii, deci nu de la sensul secund plecînd, ci de la sensul propriu, într-o interpretare „liberă" povestirile biblice sînt în mitul poetului, ca mit al transcendenței, legende, fără a justifica o doctrină religioasă, căci pentru el nu se „configurează" un sens biblic, ca revelație divină, în cuvîntul poetic. În interpretarea patristică, prin echivalarea celor două sensuri, unul al faptului real și altul al faptului biblic, natura *divină* a lui Isus, ca sens secund, înglobează sensul prim, natura lui *umană:* din Dumnezeu născut *în om* va renaște omul *în Dumnezeu.* În mitul poetului, el rămîne numai *om.* Putem extinde atunci explicația „literală" la sensul tragicului uman, pe care contradicțiile divinului îl revelează în conștiința umană cînd în credința în nemurirea personală opțiunea inevitabilă și obligatorie nu poate evita nimicirea finiței individuale. Sau, altfel spus, după L. Ziegler, dacă „despicarea" ființei umane prin sentimentul transcendenței este condiția originară a lui Dumnezeu coborîtă *în om,* în tragicul acestuia nu e vorba de mîntuirea lui de *păcate,* prin credința în nemurirea personală, ci de mîntuirea de *vină,* și în cele din urmă misiunea omului este mîntuirea lui Dumnezeu de vina „despicării" vremelniciei, în care el ca om s-a întrupat [86]. Pentru poetul „transcendentului care coboară", „semnele" prezenței *divinului* în vremelnicia umană dau problematizării metafizice o tensiune *umană.* O tensiune tragică, pe care el va pune-o în termenii unei „tristeți metafizice". Căci în interpretarea mitului biblic el ur-

[85] Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interpretation,* Éd. du Seuil, 1978, pp. 91—124.

[86] Leopold Ziegler, *Zur Metaphisyk des Tragischen,* 1937, cap. *Postulatele tragicului.*

mează „litera" și nu „spiritul" Scripturii, cu consecințele îndoielii în Isus-*omul*, după predicația Apostolului Pavel : „Litera omoară Spiritul". Sau în imaginea poetului *(Tăgăduiri)* :

Arborii cu crengi tăgăduitor aplecate
fac scoarță în jurul unui lăuntric suspin.
Pe toate potecile zilei
cu surîs tomnatic
se răstignesc singuri
Cristoși înalți pe cruci de arin.

. . . . . .

Fac un pas și șoptesc spre miazănoapte :
Frate, trăiește tu, dacă vrei.
Mai fac un pas și șoptesc spre miazăzi :
Frate, trăiește tu dacă vrei.
Din sîngele meu nu mai e nimeni chemat
să-și ia începutul trăirilor,
nu, nu mai e nimeni chemat.

În primele cicluri de poezii, între cele două poluri : transcendentul și condiția umană, poetul alege paradoxalul, problematicul, susținut de o *metafizică a transcendentului*, așa cum se menține ea, prin motive mitice arhaice, în ereziile doctrinei creștine, incluse, ca „eresuri", în meditațiile filosofice ale poeziei „religioase". Și care, pe firul gîndului ce susține întreaga boltă a viziunii poetice, corespunzătoare atitudinii poetului față de lume, este ideea de „natură" și de „om", ca univers al condiției umane, revelată lui în conștiința *transcendenței* în propria sa existență, ca stare *faustiană*, proprie spiritului modern al eliberării umane.

Tabloul de încheiere a ciclului *Pașii Profetului*, intitulat *Pustnicul*, este un mic *Faust*, în spiritul modern al filosofiei, cu adînci trăsături mitologice arhaice în problematizarea cugetării. Pe fundalul muntelui Golgota, în întuneric, Lucifer șade pe o stîncă, ascultînd ceva în tăcere :

Nu s-aude-n larg decît mișcarea
pămîntului prin lume.

Ceea ce el aude este un gînd, o voce din adînc a Spiritului Pămîntului :

Din veci mă arde-un gînd :
să fii pămînt — şi totuşi să luceşti ca stea !
Mă bate-n piept al mării val,
s-apropie izbînda mea.

Lucifer şi Spiritul Pămîntului aşteaptă, pentru fiinţele omeneşti ce şi le dispută, judecata din urmă a Veşnicului. Adam suie cărarea şi, ajuns în vîrful Golgotei, suflă în bucium spre cele patru părţi ale lumii. Dintre fiinţele omeneşti numai Spiritul Pustnicului nu-şi găseşte trupul, pe care şi-l bicuise în viaţă fiind, cerîndu-l înapoi Pămîntului :

Pămîntule tîlhar, de ce mi l-ai furat,
Pămîntule, dă-mi trupul înapoi,
de ce mi l-ai ascuns în sînul tău de sloi ?
De l-am hulit
a fost al meu :
dă-mi trupul, trupul înapoi !

Un Teolog, cu dreaptă judecată în împărţeala divinului şi a umanului în fiinţa umană, îngrijorat de soarta lui Lucifer, se întreabă, cu teama de erezie, dacă nu i s-a dat şi acestuia putinţa de mîntuire. Teologul, care în marile sinoade scotea din întebările schiloade bobul de înţelepciune, este el cel acum chemat de Lucifer, să judece Spiritul Pustnicului :

iată :
tocmai sosi la judecată
un biet întîrziat.
E duhul unui pustnic, vine fără trup,
cît a trăit şi l-a urît aşa de mult
că la-nviere nu l-a mai găsit.
Ce crezi — maiestre nentrecut ?

Dar judecata lui n-are răspuns pentru „doctor invincibilis", în înţelepciunea doctrinală a sinoadelor :

Mă văd stîngaci.
Nici hotărîrile din Laudiceea

n-au prevăzut această întîmplare.
Dar meşteşugul mi-l ascult :
Păcatul — e un rod de-al lutului, de aceea
cred că nimenea nu-l poate judeca
fără de haina lui de lut.

Şi atunci Lucifer îl poate sfătui pe pustnic să se întoarcă pe pămînt şi să-şi caute moaştele de sfînt ; ceea ce răspunde propriei lui ispite, a „căderii" din starea de „pură dumnezeire". Şi de aceea, pentru mîntuirea omului, într-o lume văduvă de cel din urmă strop de minte, este ispitit să-l îmbie şi pe Dumnezeu cu mărul conştiinţei :

Nu ţi-ar strica Înalt Prea — Sfinte
să guşti din el şi Tu un pic.

În ispita pămîntească a omului stă dată aşadar nu mîntuirea lui de *păcate*, ci mîntuirea lui Dumnezeu de *vină*.

În epoca „marilor erezii", în luptă cu care doctrina religioasă creştină s-a constituit ca teologie, Laudiceea era o localitate în Antiohia, unde s-a ţinut un conciliu şi s-a întemeiat o biserică schismatică de adepţii lui Apollinarius, în disputa mai veche a primilor teologi creştini cu adepţii lui Aries [87]. Erezia lui Apollinarius, pentru a salva consubstanţialitatea Cuvîntului, mutila persoana lui Christos, şi prin aceasta integritatea naturii lui divine [88]. De aici şi doctrina eretică a unui Christos om cu „imperfecţiune", cît şi desconsiderarea trupului omului ca întrupare a Cuvîntului lui Dumnezeu.

Aceasta este ideea pe care Blaga, prin Teologul său, o reţine, ca erezie creştină, din „hotărîrile din Laudiceea", într-o dialectică nu mai puţin vrednică de tradiţiile aristotelice ale polemicii patristice : Dacă Cuvîntul nu este numai implicaţia lui Dumnezeu în creaţie, ci şi în mîntuire, încarnat fiind în om, luînd aşadar un trup uman, omul pentru a fi mîntuit nu poate sta în faţa Celui Veşnic numai cu sufletul, „fără haina lui de lut". De unde şi deducţia cu privire la „misterul" credinţei în „natura umană" a lui Dumnezeu : nici o judecată din

[87] Fernand Mourret, *Histoire Générale de l'Eglise*, II, Blod et Gay, 1925, pp. 25—27.
[88] Id., *ibid.*, p. 158.

urmă nu poate mîntui sufletul unui om care și-a disprețuit trupul, în viață fiind. Și ispita poetului, nu mai puțin „schismatică", neprevăzută de conciliul din Laodiceea, este consecința naturii umane a Mîntuitorului : Tocmai *păcatul* „lutului" din om, al „pămîntului", este pentru el, și în el, „starea dumnezeiască". Și de aceea pentru integritatea naturii divine a Cuvîntului, în Ființa însăși a lui Dumnezeu se realizează, ca ispită „pămînteasca", o consubstanțialitate a divin-umanului, nu din inițiativa lui Dumnezeu, ci a omului, pentru includerea *umanului* în actul transcendenței, în lipsa inițiativei *divinului*, ascuns în Absolutul lui. Ceea ce Dumnezeu i-a interzis omului, sub sancțiunea de „păcat", pentru a-și păstra astfel în sine propria sa Ființă, în Absolut, este reabilitat de om, care astfel înlocuiește *mîntuirea* cu *creația*, singurul lui mod de a fi în lume *om*, într-o „problematizare" proprie „cunoașterii luciferice". Poetul îi dă acesteia sensul unei tensiuni, în conștiința umană, între Spiritul Pustnicului și Spiritul Pămîntului. Ea aduce, ca filosofie, prin sentimentul „transcendenței", starea *tragică* a condiției umane, prin care ea *este* condiție umană. Tragicul ca „diferențială antropologică", de J. Monnerot așa considerat, incompatibil cu doctrina primilor teologi creștini, dar specific helenismului la care epoca modernă se întoarce, este „o tensiune fără relaxare posibilă spre imposibil : un punct de vedere transperspectiv" [89], transmis de la Grecia antică la Europa modernă, în toate genurile literare ale secolelor XIX și XX, poezie, proză, teatru, într-o identitate semantică a tragediei și a filosofiei, ca manifestare a aceleiași antropologii. Și care la Blaga ia numele de ontologie.

Este argumentată aici, dacă urmăm cu strictețe logica disputei teologale din epoca „marilor erezii", o înlocuire a ereziei „hotărîrilor din Laudiceea" despre înțelegerea celor „două" naturi perfecte în una și aceeași „persoană" a lui Isus Christos, cu o „erezie" pe care spiritul filosofic modern a inclus-o în doctrina creștină, într-o teologie a „crizei" : Neputîndu-se înțelege două naturi perfecte în una și aceeași persoană, natura *divină* a lui Christos nu trebuie identificată chiar în natura lui *umană ?* Este teologia care începe cu erezia lui Meister

[89] J. Monnerot, *op. cit.*, p. 29.

Eckhart, pe care Blaga îl ține în mai mare demnitate decît pe „doctorii infailibili" ai revelației divine, de vreme ce o mare asemănare există între doctrina ariană și apollinarică a antichității și erezia misticului german : Numai lui Dumnezeu îi revine o existență adevărată, nu și Fiului și dacă Dumnezeu Tatăl este însuși Logosul, oricare dintre *oameni* poate deveni Fiul, chiar dacă n-ar fi existat niciodată Isus Christos ca personaj istoric. Și, după Blaga, de privit în erezia lui Meister Eckhart este intenția de a cuceri „transcendența" prin efort uman [90]. Atît numai că Meister Eckhart era un mistic, cum Blaga nu era, pentru el efortul uman neînsemnînd „revelație" a unui adevăr divin, ci „creație" umană, în „orizontul misterului și al revelării", singura poartă deschisă asupra transcendențelor, ca mod propriu al existenței umane.

Dar într-o astfel de filosofie, „transcendența" nu este religie, ci ontologie, chiar dacă în ea recunoaștem motivele metafizice și mitologice „arhaice", proprii în general religiilor. Aceste motive, în locul unei religii epurată de ele, ca apa distilată, cum ar zice poetul, fac apa potabilă pentru gîndirea filosofică, ale cărei izvoare sînt căutate nu în „credință", ca factor de mîntuire, ci în „rațiune", ca factor de cunoaștere. Și de aceea, ca un teolog „eretic", admitea Blaga, după gîndul „luciferic", că numai *omul* face posibilă existența lui Dumnezeu *pentru* om, și deci lui Dumnezeu însuși, ca Veșnic în sine, i se revelează „omul", a cărui natură *divină* nu este decît tendința lui de autodepășire și autototalizare în coralația ideală a ființei sale *umane* cu orizontul misterului și al revelării, după îndemnul lui Lucifer — „șarpele fără vină". Filosoful răstoarnă astfel sensul doctrinei creștine a „căderii", omul mîntuindu-se de „vină" nu prin grația divină, ci prin „omenescul neastîmpăr", care este *creația*. Filosoful numește „cunoaștere luciferică" această deschidere spre un „mister" ce pentru om înseamnă cucerirea „transcendenței" prin efort, prin creație.

Este deci cu totul lipsită de sens obiecția *teologilor* privitoare la „erezia religioasă" a *poetului* Blaga [91]. Ambianța mitică, menținută din „arhaicitatea" nucleului me-

[90] L. Blaga, *Religie și spirit*, *Trilogia valorilor*, pp. 461—462.
[91] Dumitru Stăniloaie, *Poziția d-lui Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, Tip. Arhid., 1942, pp. 22—23.

tafizic în viziunea poetică, se păstrează în revalorificarea „figurată" a evenimentelor biblice, în spiritul unei problematizări religioase, prin semnificația conflictului omului cu un Dumnezeu unic și absolut, ascuns și totuși aparent ; dar cu un spor de intensitate dramatică a sensului încifrat în „punctul de vedere transperspectiv", al tensiunii fără relaxare posibilă spre imposibil, recunoscută de filosoful însuși, în trans-semnificația mitului, ca *mit al transcendenței*. Vom reține deci, din „mitul" transcendenței, nu *doctrina* creștină, opusă tragicului după elaborarea dogmaticii și a teologiei creștine ca doctrină a *mîntuirii*, ci *poezia mitului*, în spiritul „eresului" folcloric, ca fond „păgîn" asimilat în religiozitatea creștină, redescoperită în sensurile ei tragice de spiritul filosofiei moderne.

În metafizica poetului, incomplet epurată de motive mitologice, și tocmai pentru aceasta refuzată de teologi ca doctrină religioasă, acestea devin, ca „semne" ale arhaicității, semnele *mitului poetic*. Într-o formulare semiotică, punînd această mutație, observăm că dintre cele două sensuri ale cuvîntului, unul direct sau literal și altul indirect sau doctrinal, în echivalența semantică pe care imaginea o presupune ca „distanță" între ele, poetul nu optează pentru cel din urmă, ca sens *spiritual* propriu interpretării patristice, ci pentru cel dintîi, cel *literal*, plasîndu-l pe cel din urmă sub cel dintîi, înțelegînd deci termenul *figurat* ca și cum el ar fi spus în sens *propriu*. Sau, ca să folosim termenul lui Augustin, poetul gîndește „carnal" ceea ce trebuie gîndit „spiritual", adică gîndește în sensul opus exegezei patristice. Inversînd principiul lui Toma d'Aquino : „Nimic necesar credinței nu este conținut în sensul spiritual fără să fi fost conținut cu claritate în altă parte în sens literal", adică în *toată* Biblia, am putea admite că, pentru includerea perspectivei biblice în imaginea poetului, „nimic din ceea ce este necesar credinței, conținut în sensul spiritual, nu este conținut în sensul literal". Prin această inversare în asocierea sensurilor, poezia nu relevă, ca principiu călăuzitor al simbolizării, „credința" implicată în mitul biblic, care este „cheia" întregii Scripturi în interpretarea patristică a textelor religioase. Poetul nu atribuie cuvîntului sau frazei decît ceea ce acestea vor să spună *în poezie*, nu în textul religios. Dacă semnificatul este preferat semnificantului, este într-un fel care substituie sensului „figu-

rat" al Bibliei sensul „figurat" al poeziei, întoarcere de la *imagine* la *sens*, aceasta creindu-şi propria ei *semnificaţie*, dincolo de ceea ce în limbajul comun se constituie ca sens propriu al cuvîntului.

Schimbînd însă sensul „figurat" al Bibliei cu sensul „figurat" al poeziei, într-un *mit poetic*, sensul, ca *idee*, rămîne în *imagine*, în *mit*, semnificatul coincide cu semnificantul. În capitolul final al mitului poetic, despre *poezia* mitului, metoda adecvată acestei interpretări va fi una de interpretare „literală" a mitului, pentru a se reconstitui din interior ceea ce el exprimă în propria lui „figură", ca şi cum nimic „altceva", de natură religioasă, nu este subînţeles în ea. O metodă „tautegorică" aşadar, pentru a se descoperi *gîndirea poetică* din care ea se naşte, pentru că sensul *literal* al cuvîntului, în limbajul poetic, este înglobat în *spiritul* poeziei ; al *poeticului*, care este cheia sensului în „Scriptura" poeziei.

DIALECTICA TRANSCENDENŢEI : FIINŢĂ ŞI DEVENIRE

Pe un drum început în primele cicluri de poezii, urmează să vedem în continuare cum în ultimele cicluri pentru Blaga *metafizica* alternează cu o *dialectică* latentă a imaginii, ca mit poetic.

Plecăm de la constatarea făcută de Mircea Eliade, că la nivelurile arhaice ale concepţiilor despre lume „metafizica vie" a conştiinţei mitice menţine „deschiderea" spre o lume a valorilor absolute, paradigme ale tuturor activităţilor umane, modele la care acestea revin pentru a conferi semnificaţie existenţei umane [92]. Pentru omul societăţii arhaice Lumea „vorbeşte" prin simboluri, se „revelează", cum explică etnologul citat : „Simbolurile sînt susceptibile de a revela o modalitate a realului sau o structură a Lumii care nu sînt evidente pe planul experienţei imediate. Pentru a ilustra în ce fel simbolul exprimă o modalitate a realului inaccesibil experienţei umane, să luăm un exemplu : simbolismul Apelor, sus-

[92] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 171.

ceptibil de a revela pre-formalul, virtualul, haoticul. Nu este vorba, bineînțeles, de o cunoaștere rațională, ci de una sesizată de conștiința vie, anterioară reflecțiunii. Și prin astfel de sesizări se constituie Lumea. Mai tîrziu, elaborîndu-se semnificațiile lor înțelese, se leagă primele reflecțiuni asupra fundamentului Lumii, punct de plecare al tuturor cosmogoniilor și ontologiilor, de la Vede pînă la presocratici" [93]. Sau un alt exemplu de simbol ce revelează o structură profundă a Lumii, prin înțelegerea unui „cifru" al ei: „Lumea «vorbește» prin mijlocirea Arborelui cosmic și această «vorbire» este direct înțeleasă. Lumea este înțeleasă ca Viață și, pentru gîndirea primitivă, Viața este o ascundere a Ființei" [94].

Observația de ordin general a lui M. Eliade este că pentru omul primitiv simbolurile erau totdeauna religioase, ele permițîndu-i „să descopere o anumită unitate a Lumii și în același timp să-și reveleze propriul lui destin ca o parte integrantă a Lumii" [95]. De la această constatare a funcției ontologice a mitului arhaic plecînd, un filosof contemporan, G. Gusdorf, arată în ce fel, în lungi perioade de timp, cunoașterea filosofică s-a născut din conștiința mitică, vizînd și ea, în aceeași viziune a unității lumii, restaurarea unei ordini originare. Desprinsă treptat de conștiința mitică, reflecția rațională, păstrează din ea, ca ontologie, o anumită nostalgie a originilor [96]. Sau, în termenii filosofului citat, *conștiința mitică* este înlocuită cu *conștiința intelectuală*, ca un semn al emancipării regnului uman. Este o modificare a structurii conștiinței, care „permite inteligenței, dintr-o dată eliberată din captivitatea sa transcendentă, de a descoperi autonomia realității umane care se exprimă după dimensiunea timpului" [97]. Etapele acestei treceri sînt lungi în istoria gîndirii umane. „Reflexiunea consacră sfîrșitul inocenței mitice [...] Începutul științei pare să coincidă cu destabilizarea existenței. Pierderea locului ontologic, asigurat de mit, dar distrus de reflecție, este resimțită ca o transgresiune, generatoare de nesiguranță și de teamă [...]

[93] Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Gallimard, 1978, p. 255.
[94] Id., *ibid.*, p. 255.
[95] Id., *ibid.*, p. 257.
[96] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 8.
[97] Id., *ibid.*, p. 88.

Conştiinţa reflectată începe printr-o insatisfacţie a relei conştiinţe, şi nu va ajunge fără îndoială niciodată să recîştige paradisul pierdut al bunei conştiinţe mitice“ [98].

În cultura română, de recentă monumentalizare a culturii folclorice în formele culturii majore, de care Blaga se ocupă în studiile lui de filosofie [99], o astfel de „criză“ a conştiinţei mitice, confruntată cu conştiinţa intelectuală, exprimă propria lui poezie, ca mit poetic : o stare de nesiguranţă şi de teamă, o insatisfacţie a relei conştiinţe, într-o „cunoaştere luciferică“ ce înlocuieşte „cunoaşterea paradisiacă“, dintr-un sentiment al „desrămării“ unităţii lumii, susţinută de conştiinţa mitică. Este o problematizare metafizică de esenţă poetică, nu însă total străină de urmele „religiozităţii“, deşi nu „religioasă“, prin miturile pe care, desfăcute de funcţiile lor primare, ea le păstrează în funcţiile lor poetice, într-un mit modern al poeziei.

Este indicat aici, în structura mitică a imaginii poetice, substratul desrămării conştiinţei mitice, în viziunea unităţii originare a lumii, ca o pierdere a locului ontologic, asigurat de mit. Etnologii motivează pierderea prin considerarea divinităţii ca un zeu pasiv, un zeu uitat, „deus otiosus“, ca urmare a îndepărtării lui de lume, în rituri uitate, închinate lui : omul nu va ajunge niciodată să recîştige unitatea existenţială, paradisul pierdut al bunei conştiinţe mitice, deşi „nostalgia originilor“ va fi un sentiment al revelării propriului destin ca o parte integrantă a Lumii.

În poezia lui Blaga, ca atitudine filosofică asupra integrării omului în lume, explicată în mod obiectiv, istoric, „despicarea“ conştiinţei mitice, în imaginea lui „Dumnezeu“ care devine „om“, dar „pierzîndu-şi“, nu „revelîndu-şi“ astfel atributele divine, corespunde veacului civilizaţiei, care, ca veac al *istoriei umane*, pune în contradicţie umanul cu divinul : (*Veac*) :

Se profeţesc prăbuşirile, sfîrşesc în sînge cuvintele.
Undeva se trage la sorţi cămaşa învinsului.

[98] Id., *ibid.*, pp. 123—124.
[99] L. Blaga, *Geneza metaforei...*, *Trilogia culturii*, pp. 339—356.

Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul
s-au rătăcit prin baruri cu penele arse.
Dantatoarea albă le trece prin sînge, rîzînd s-a oprit
pe-un vîrf de picior ca pe-o sticlă întoarsă.

Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit,
stelele își spun povești prin cetini de brazi,
și-n miez de noapte rîtul mistreților
deschide izvoarele.

Poveștile ce și le spun stelele, „spre răsărit", aceleași cu „poveștile sîngelui uitat de mult", care „în somn se trage înapoi spre părinți", sînt schimbul de taine cu strămoșii, în viziunea poetică a mitului transcendenței, pentru că „duhul eresului", implicat în gîndirea mitică, răzbate în imaginea poetică a transcendentului, tulburînd astfel revelația divină. În vremelnicia din el, omul simte „un picur de dumnezeire pe pămînt", iar cunoașterea umană se arată ca o revărsare a acestuia în „tiparele vremelniciei".

Ceea ce pentru filosof este „transcendentul care coboară", pentru poet este o „trans-descendență", printr-o *inversiune* a „cerului" cu „pămîntul", vizibilă încă din primele poezii, ca viziune anticipatoare a teoriei filosofice și care, în ultimele cicluri, va deveni o integrare umană a vieții cosmice : lumea ca univers, în infinitatea ei mai aproape de *cer*, prin inversiunea cerului cu pămîntul, va fi tot mai aproape de *pămînt*. Dumnezeu, ce se alegea odată în fața omului ca soarele din mare, căzînd în gol, din lume rupt, cu un „braț" în eternitate și cu unul în timp, mai mult decît în apropierea cerului, e în apropierea pămîntului (*Umbra lui Dumnezeu*) :

Umbra lui Dumnezeu e tot ce vezi,
ce-n spațiu se desparte și s-adună,
pămînt e ea, și prund și undă,
un drum cu călătorul dimpreună,
fîntînă-adăpostind o lună.
Umbra lui Dumnezeu e mai vîrtoasă în lumină,
mai grea ca alte umbre. Și nu-ți scapă.
Și poți s-o strîngi sub chip de holdă și grădină.
Și poți s-o bei în chip de apă.

„Umbra“ lui Dumnezeu e mai vîrtoasă în lumină pentru că, aşa cum va repeta poetul ideea primei lui poezii (*Înţelepciune de grădină*) :

Decît orişice lumină
mult mai rodnică e taina.
. . . . . .
Ce ne-nvaţă pomul sfînt ?
Cine are în adînc
pe la morţi vreo rădăcină,
să şi-o ţină sub pămînt,
neatinsă de lumină.

E aceeaşi inversiune a luminii cu umbra, simbol al misterului, din prima poezie *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, numai că, în comparaţie cu aceasta, în care „taina“ era a cerului, ca transcendentă, în *Înţelepciune de grădină* taina este a pămîntului. Imaginea poetică a „răsturnării“ cerului în om, dîndu-i acestuia tiparul în care transcendentul însuşi i se revelează, este aceea a „cînelui din Pompei“, în cenuşa revărsată în muntele de foc (*Cinele din Pompei*) :

Te văd Dumnezeule — plumb, scrum şi nor —
odată venind peste mine prin uşă,
din muntele cerului, cutropitor.

Scăpa-voi doar pînă în poartă. Apoi
muşca-voi, în Tine, a lumii cenuşă.
Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi.

Omul îşi păstrează tiparul în Dumnezeul ce vine peste el „plumb, scrum şi nor“, deoarece prin *inversiunea* cerului cu pămîntul, va purta în ea tiparele vremelniciei, revelată fiind prin ele, ca trans-descendenţă.

Aşadar o *dialectică a transcendenţei* identificăm în *actul de transcendenţă* a omului. Căci am spune, după un comentariu al lui M. Piclin, se poate vorbi „nu numai de o imanenţă a transcendentului, ci şi de o imanenţă a transcendentului în sensul transcendatului însuşi“ [100]. Sau în termenii lui J. Wahl : „o transcendere a transcenden-

[100] M. Piclin, *op. cit.*, p. 48.

ței", și cu aceasta „o regăsire a imanenței", căci, motivează acest filosof, în *Traité de métaphisique* : „Dacă se admite ideea că spiritul uman poate proiecta deasupra lui punctul său cel mai înalt, s-ar putea spune într-un anumit fel că atunci a transcendat transcendența și că el s-a reîntors la imenanță" [101]. Mai bine zis, e o întoarcere la „a doua transcendență", prin care aceasta este regăsită nu în imanența ca *transcendat*, ci în *actul de transcendență*. Sau, ca să folosim termenii lui Blaga, nu în „datul imediat al existenței", ci în „orizontul misterului și al revelării", propriu ființei umane. Cu alte cuvinte, nu este vorba de omul *transcendat* de Dumnezeu, transcendentul absolut fiind pentru el un „deus otiosus", nici de omul ce *transcende* spre Dumnezeu, ceea ce, în cazul revelației depline a „Misterului" ar însemna o confundare totală a omului cu Dumnezeu, ci este vorba de omul ce *se transcende* pe *sine însuși*, ca *transcendență în act*, în propria sa *condiție umană* (*Naștere*) :

Făptură de nicăeri coborîntă-n
imperiul mumei,
auriu, tînăr, proaspăt ulcior
rupt din coastele humei !

Griji, biruințe și uimiri încercînd
în preajma ta sta-vom ades.
Dura-vei în noi o lumină, mare ca-ncrederea,
cu care tu azi ne-ai ales.

Acesta este tulburătorul *initium* al ființei umane, simțit în zvîcnirea inimii poetului ca un zvon al unui tărîm necunoscut (*Umblăm pe cîmp fără popas*) :

Umblăm pe cîmp fără popas
sub zodii prin tîrziul ceas.
Hotare, veac, tărîm s-au șters.
Mai sîntem noi și-un univers.

Pierdem în noapte, rînd pe rînd,
tot ce sub noi era pămînt.
Și mergem iar în gînd, la pas.
Un cer deasupra ne-a rămas.

[101] Apud M. Piclin, *op. cit.*, p. 129.

B.C.U. „M. Eminescu" Iași

Este orizontul „cerului" ce ne-a rămas, la care omul nu renunță atingînd „pămîntul", prin *inversiunea* cerului cu pămîntul, într-o poezie din ultimul ciclu (*Și totuși*) :

Cu fruntea aplecată și învinsă
omul descopere cuvînt
de mîngîiere-n țărnă : O, pămînt, pămînt !
Pămînt, tu stea mereu atinsă !

Cuvîntul de mîngîiere în țărînă, pe care omul îl descoperă cu fruntea aplecată și învinsă, este izvorul adevăratei relațiuni a omului cu absolutul, cu totalul existenței, în poezia care pleacă totdeauna de la *om* spre ceea ce el caută *în el* sau în *afară de el*, dar prin ceea ce el rămîne totdeauna *om*, în revelații ce fac din „mister" o limită „deschisă" a cunoașterii, potrivit fundal ontologic pentru un mit modern al poeziei ; fond asimilat în imaginea poetică, în spiritul folcloric al „ispitei schismatice", profund umană, prin coborîrea transcendentului în condiția umană. O „nouă geneză" a omului este astfel concepută ca eternitate ontologică (*Ziua a șaptea*) :

Ne tulbura chemarea unor ierburi. Ne cerea văzduhul.
Un fluviu de sînge-n seară se trezea — mistuitor
arzîndu-și malul... Noi aripi nu aveam, dar umerii —
gata erau umerii de zbor.

Ca într-un mit al transcendenței, după îndemnul orfic al poetului (*Catren*) :

Trăim subt greul văzduhului
ca pe-un fund adînc de mare.
Nici o suferință nu-i așa de mare
să nu se preschimbe în cîntare.

În ultimă analiză, e vorba aici de o redescoperire a sensului uman al reprezentărilor proprii conștiinței mitice, în care *timpul* și *spațiul* se confundă cu sensul realității care se manifestă în ele, acordîndu-le astfel un fel de validitate ontologică. Și care pune în relație directă spațiul și timpul, ca moduri de a *întemeia* ființa umană în lume. Căci *spațiul originar*, a cărui nostalgie o are gîndirea mitică a omului arhaic, este *timpul originar*, într-un

„cosmos mitic". Și în mitul poetului „văzduhul", ca „un fund adînc de mare", este orizontul unde „hotarele veacului" s-au șters, într-o nedeterminare temporală a „începuturilor". Iar „cîntarea", în care se preschimbă suferința „marii treceri", este revelarea unității lăuntrice a universului, prin confundarea spațiului cu infinitul și a timpului cu eternitatea în *dialectica trecerii*.

Dacă aparține mitului funcția de a da sens universului, ideea de univers în conștiința mitică rezumă în sine o foarte veche moștenire culturală în reprezentarea spațiului nu doar ca un simplu conținător, ci ca un loc absolut, un spațiu de structură, care poartă în fiecare parte a lui semnele totalității, și în care realitatea umană este pe deplin înglobată, nu ca posibilitate de abstractizare, ci ca posibilitate de a descoperi în el sensul integral al ființării sale în lume, după o regulă specifică gîndirii mitice : „În universul primitiv, centrul se găsește peste tot unde omul afirmă transcendența sa — și circonferința nicăiri" [102]. Și cum „a fi în lume este a fi în timp", în conștiința mitică a universului, care cuprinde cifrul uman al realului în integralitatea sa, conștiința temporală este „spațializată" printr-un orizont de structură concretă, ca un „spațiu-timp" : nu timp global, cantitativ, ci numai timpuri particulare, timp calitativ, durata lui fiind apreciată simbolic, prin imagini, în locul unei măsurători abstracte, iar relația dintre particular și global avînd totdeauna sensul unei ancorări în transcendent a existenței, întemeiată astfel pe realitatea ontologică a mitului. De unde și necesitatea unei mediații între marele timp mitic, ca fundament al duratei, și dispersiunea existenței ca desfășurare în timp a evenimentelor ce se succed nu după o axă liniară, ci după una periodică, circulară. Ontologia găsește aici simbolul său în ritmurile însești ale universului, în mersul circular al astrelor și în ciclurile vieții vegetale. Astfel, spune G. Gusdorf despre conștiința mitică : „De fapt forma circulară a ființei nu este numai un element de diversitate. Ea este în același timp și în primul rînd un factor de unitate. Timpul ciclic și închis, afirmă în multiplu cifrul și intenția unului" [103]. Și consecința pentru sensul realului în conștiința mitică : „La limită,

[102] G. Gusdorf, *op. cit.*, pp. 47—59.
[103] Id., *op. cit.*, p. 65.

timpul mitic pare astfel a juca rolul unui uriaș principiu al unității aplicat la reducția diversului existenței umane“ [104].

Din acest principiu al unității universului, aplicat la dispersiunea existenței umane, se consumă și „despicarea“ condiției umane în poezia lui Blaga, ca mit al transcendenței, în „marea trecere“, ca întoarcere fără răspuns la „veșnicia satului“. După propriile mărturisiri ale poetului în studiile sale de filosofia culturii românești [105], „veșnicia satului“ era simțită de el ca un „mit viu“, în anii copilăriei, o „veșnicie uitată“, însă, după ce el părăsește „satul minunilor“. Viziunea aceasta apare în opera lui încă din ciclul *În marea trecere*, simțită odată cu alungarea „amintirilor“ ce vin să-și îngroape fețele-n cenușa lor“ (*Heraclit lîngă lac*) :

Vreme, cînd vrei să iei drumul cel mai scurt,
pe unde-apuci ?
Pașii mei răsună în umbră,
parc-ar fi niște roade putrede
ce cad dintr-un pom nevăzut.
O, cum a răgușit de bătrînețe glasul izvorului !

Orice ridicare a mîinii
nu e decît o îndoială mai mult.
Durerile se cer
spre taina joasă a țărinii.
Spini asvîrl de pe țărm în lac,
cu ei în cercuri mă desfac.

Pentru filosoful antic „rîul“ nu „îmbătrînește“ niciodată, schimbarea valurilor lui exprimînd într-o formă metaforică o concepție dialectică asupra lumii : „Este același lucru ce sălășluește în noi : viața și moartea, trezia și somnul, tristețea și bătrînețea. Căci cele din urmă, transformîndu-se, devin cele dintîi, și cele dintîi, transformîndu-se din nou, devin cele din urmă“ [106]. În „marea trecere“, marcată de „tristețea metafizică“ a poetului,

[104] Id., *ibid.*, p. 66.
[105] L. Blaga, *Geneza metaforei.... Trilogia culturii*, p. 344.
[106] Heraclit D'Ephèse, *Doctrines Philosophiques*, Ed. Alcan, Paris, p. 46.

Heraclit nu este lîngă un rîu, simbol al curgerii timpului, ci lîngă lac, simbol al opririi lui, de unde și îndoiala în necesitatea curgerii timpului, care schimbă ceea ce a fost, în pasul vremii, înlocuind staticul cu dinamicul.

În ultimul ciclu (*Mirabila sămînță*), alta este „lumea lui Heraclit" : iubirea, ca „patimă fără păcate" ce „ne răstoarnă-n infinit" din splendorile „pămînteștilor stihii", se înfiripă mereu alta, „ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți", alcătuindu-se din „lumini pe care nu le-nveți" (*În lumea lui Heraclit*) :

Produs al aerului soarele ar fi,
al vremuirii, joc al unor pămînteşti stihii,
aşa credea-nțeleptul din Efes.
S-ar plămădi solarul trup din nou, în fiecare zi,
din aburii fosforescenți care din mare ies.
Știu că iubita mea-i aşa, pe care o slăvesc.
Mereu e alta, alta e, tot alta,
ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți.
S-alcătuieşte din lumini pe care nu le-nveți,
se-înfiripă din splendori pe care tăcînd le preamăresc.

Imaginea poetică ne duce spre o viziune dialectală spontană a naturii, aşa cum se desprindea ea din miturile arhaice ale zeităților naturii, după legea firii, simbolizată în concepția materialistă a omului primitiv prin funcția cosmică a Zeiței Mame, Marea Zeiță a Pămîntului. „În lumea lui Heraclit" însemnează împrospătarea veşnică a firii în „jocul vremuirii", joc al „pămînteștilor stihii", pus în dialectica filosofului antic, același cu „jocul pămîntesc" al iubirii. În erotica poetului numele înțeleptului din Efes apare într-o viziune mai apropiată de filosofia lui :

Făptură fără ieri, întruchipată iar şi iar,
îmi este dat, pînă la capătul acestei vieți,
în ciclurile arzătoarei, reluatei tinereți
în fiecare zi din nou s-o cuceresc.

„Lumii lui Heraclit" îi corespunde, pentru începuturile epocii moderne, „lumea lui Giordano Bruno", ca imagine poetică a condiționării procesului cosmic de legea devenirii. Filosofia lui Giordano Bruno, acuzată ca panteistă, era un răspuns la filosofia lui Nicolaus de Cusa,

pentru care Dumnezeu, fără să se identifice cu lumea, este cauza ei unică. Intuiția Unității universului, în care nu există creație din nimic, ci numai o varietate de expresie a aceluiași principiu, identic cu propria sa cauză, este ideea lui G. Bruno, în argumentarea că principiul material și cel formal nu sînt distincte și separabile. „Ființa, logic divizată în ceea ce este și ceea ce nu poate fi, este în sine indivizibilă, indistinctă și Unul“ [107]. Astfel, formula lui Cusanus, „coincidentia oppositorum“, cu vechi izvoare mitologice, reluată de filosofia lui G. Bruno, exprimă o mai evidentă dialectică spontană, bazată pe un materialism naiv, pe care simbolurile vechilor mituri ale naturii și vegetației o exprimau, ca dialectică a nașterii, creșterii și devenirii a tot ce există.

Într-o poezie din ciclul *Ce aude unicornul*, locul lui Heraclit „lîngă lac“ îl ia G. Bruno, care „cîntă balada permanenței și a schimbării“ (*Giordano Bruno*). Istoric vorbind, argumentul filosofului renascentist pentru viziunea „permanenței și a schimbării“ este o combatere a doctrinei tomiste despre prezența *unică* a lui Dumnezeu, fără nici o modificare a *substanței* lui în absolutul transcendenței, ca izvor veșnic a tot ce există în lume. Problema centrală a filosofiei lui Bruno este de a explica esența universului și raporturile sale cu Dumnezeu. *Materia* este principiul constitutiv, ca o constantă natură în tot ce există, iar *Forma* este principiul intrinsec de organizare a materiei, „sufletul lumii“, întreg peste tot în părțile pe care le organizează în *Unitatea* lumii, concepută ca o relație între Formă și Materie. Reproducem din *Al cincilea dialog* : „Dacă punctul nu este deosebit de corp, centrul de circonferință, finitul de infinit, maximum de minimum, noi putem cu siguranță afirma că universul este întreg centrul, sau că centrul universului este peste tot, și că circonferința nu este în nici o parte, ca diferită de centru ; sau mai degrabă că circonferința este peste tot, dar că centrul nu este diferit de circonferință [...] Dar îmi veți obiecta, pentru ce, dacă este astfel, lucrurile se schimbă ? materia particulară tinde ea spre alte forme ? Eu vă răspund că nu există schimbare care să caute o altă ființă, ci numai un alt mod de a exista [...] Astfel înțelegeți că totul este în tot ; dar că el nu este total și

[107] Giordano Bruno, *Cause, Principe et Unité*, Alcan, 1930.

sub toate modurile sale în fiecare individ. Tot așa înțelegeți că fiecare lucru este Unul, dar nu în același mod" [108].

În același sens, în poezia lui Blaga simbolurile poetice construiesc imaginea existenței ca natură veșnică, în care, după legea veșnicei treceri în timp, soarele este și nu este același, într-o interpretare dialectică a trecătorului și a veșnicului în devenirea lumii (*Giordano Bruno*) :

E același, nu-s aceleași.
E același unic soare
răsărit din munte, gînd.
Să se întrupeze-n vale
alte umbre sunt la rînd.

E același, nu-s aceleași.
E același unic soare
albul inului sorbind.
Să întindă pînza-n iarbă
fete, alte sunt la rînd.

Pentru Blaga „același unic soare", peste tot fiind ca un „centru" al universului, este „gînd", ca și pentru G. Bruno, care, în *Al doilea dialog* considera că eficientul fizic, deci cauza asociată cu eficiența, este „inteligența" universului, care „este pentru producerea lucrurilor naturale ceea ce este spiritul nostru pentru producerea ordonată a speciilor raționale", prima și principala facultate a „sufletului lumii", care la rîndul lui este Forma universală [109]. Și pentru că „sufletul lumii este principiul formal constitutiv al universului", „substanța spirituală nu este mai puțin subzistentă decît substanța materială". Deci în mișcarea naturii soarele unic este „centrul" universului, care este peste tot, în tot, prin el fiecare parte fiind Unul, dar nu în același fel :

E același, nu-s aceiași.
E același unic soare
Tilc suav învederind.
Ca să coloreze ceasul
fluturi — alții sunt la rînd.

[108] G. Bruno, *op. cit.*, pp. 196—197.
[109] G. Bruno. *op. cit.*, pp. 88—89.

„E acelaș" în cele ce „nu-s aceleași" trebuie înțeles în sensul unei luări concomitente a termenilor opuși, într-un raport al generalului cu particularul, din imaginea poetică înțelegîndu-se astfel că în fiecare moment al *trecerii* există ceva ce veșnic *stă*, în așa fel că ea ar putea exprima o „tristețe metafizică" a poetului numai cînd s-ar presupune în *trecerea* timpului o formă *goală* de existență. Și de aceea nu este justificată teama de moarte și de disoluție, ca și cum sfîrșitul existenței ar fi iminent, căci natura se recreează din tot sufletul și ne asigură că nici trupul și nici sufletul, nu cel individual ci cel universal, nu trebuie să se teamă de moarte, atît materia cît și forma fiind eterne [110]. Sau, să citățm din poezia lui Blaga :

E același, nu-s aceleași.
E același unic soare
ce-nfierbîntă rouă, vînt.
Să îndure moartea-n vară
alte spice sunt la rînd.

Și dacă nu este justificată teama de moarte înțeleasă ca o distrugere, de vreme ce nici materia și nici forma nu sînt pieritoare, adăuga, traducătorul francez al textului, M. Solovine : „Ceea ce piere este un compus particular. Astfel nemurirea este asigurată impersonal și în afară de compusul individual, datorită eternității și inalterabilității celor două principii constitutive a tuturor ființelor, Principiul material și Principiul formal" [111]. Gîndindu-ne astfel la filosofia lui G. Bruno despre relația dintre tot și parte, centru și circonferință în unitatea lumii, constatăm că ea implică o anticipare a dialecticii lui Hegel, care înțelegea schimbarea *naturii*, ca *spirit al lumii*, într-o *creștere*, precum a copacului din sămînța sa. G. Bruno explicitează „intelectul universal", ca primă și principală facultate a sufletului lumii, în *Al doilea dialog* : „Pentru noi el se numește artistul intern, pentru că el formează materia și figura dinlăuntru, după cum dinlăuntrul sămînței sau al rădăcinei trebuie să iasă și să se dezvolte trunchiul, trunchiul primelor ramuri, din primele ramuri ramurile derivate, din acestea mugurii ; dinlăuntru el

[110] G. Bruno, *op. cit.*, p. 106.
[111] *Op. cit.*, p. 18.

formează, figurează, provoacă, într-un anumit fel, frunzele, florile, fructele ; și dinlăuntru, în anumite epoci, el reduce dispoziția sa de frunze și de fructe la ramuri derivate din primele ramuri, pe acestea la trunchi și trunchiul la rădăcină" [112]. Sau, să-l citățm din nou pe Blaga :

Să îndure moartea-n vară
alte spice sunt la rînd.

Transpunînd sensul permanenței și al schimbării din „cîntecul" lui G. Bruno în poezia lui Blaga, putem adăuga că există un flux al continuității în care „gîndul", ca „reflexiune de sine" în contemplarea naturii în *permanența* ei *schimbare*, este ceea ce spiritul gîndește ca fiind trecător în *timp*, făcînd posibilă relația între „același" și „nu-s același", între centru și circonferința sa, ca o relație între „parte" și „tot", care dă timpului sensul *eternității* :

E același, nu-s același.
E același unic soare,
inimă prin lumi bătînd.
Să îngîne-n vreme rugul
alte-amurguri sunt la rînd.

Am spune altfel, o lume *conștientă de sine* în *mișcarea* ei este „gîndul" care, ca act al transcendenței spre Unul, depășește aparențele, vizînd esența adevărată a tot ce este schimbare, după o dialectică în care negativul este inclus în pozitiv, într-un contact *schimbător* între ceea ce se manifestă și ceea ce se neagă *în același timp*, ca imagine a *timpului* care în „principiul" schimbării lui este *eternitate*. Ultima strofă cuprinde astfel sensurile problemei centrale a filosofiei lui G. Bruno, pentru explicarea esenței universului și a raportului lui cu Dumnezeu : „Același unic soare" este *materia*, care, ca obiect al rațiunii, trebuie conceput ca o constantă a *naturii*, ca o *permanență* deci, „inimă prin lumi bătînd", facultatea intimă cea mai reală a „sufletului lumii", care conduce „dinlăuntru" natura în *schimbarea* ei, ca un „centru" în jurul căruia se produc schimbările *formelor*, „alte amur-

[112] G. Bruno, *op. cit.*, pp. 90—91.

guri ce sunt" la rînd, îngînîndu-se în rugul vremii ; o circonferință care este peste tot, de care centrul nu diferă, el producîndu-le și conținîndu-le pe toate, fără însă a se confunda cu ele ca părți ale universului, conceput ca natură în schimbarea formelor ei. Acesta este cîntecul permanenței și al schimbării : „E același, nu-s aceleași".

În viziunea permanenței și a schimbării, cuprinzînd atitudinea poetului în „cîntecul" lui G. Bruno, „inima ce bate prin lumi", ca într-un mit orfic modern, este „cîntecul" identității momentelor trecerii, al schimbării timpului, ca mișcare a *naturii* în permanența ei, „aceeași" în formele ei, ce „nu-s aceleași" : umbrele întrupate în *vale* din lumina soarelui ce răsare în *munte*, fluturii alții la rînd, cu primăverile ce se succed în ciclurile anotimpurilor, ca și spicele, cu verile lor, și amurgurile zilelor, toate „altele la rînd", succedîndu-se în aceeași trecere, îngînîndu-se în rugul vremii sub același unic soare ; ciclu universal în care și omul este o componentă a naturii : să întindă pînză-n iarbă, alte fete sunt la rînd, toate împreună în cîntecul cosmic al permanenței și al schimbării.

Filosofia lui G. Bruno, susținută în termenii unei concepții teocentrice, avea ca postulat fundamental ideea unui Dumnezeu infinit, „sufletul lumii", cauză și principiu a tot ce există, materia nefiind separabilă de „inteligența universală", ca facultate a „sufletului lumii". Dar era o adevărată erezie religioasă considerarea materiei ca un principiu constitutiv al ființelor sensibile, care și ele trebuie să aibă o primă cauză și un prim principiu, pentru că prin identificarea materiei universale cu inteligența universală, într-o astfel de viziune Dumnezeu nu era conceput ca o cauză primă mai presus și independentă, ceea ce ea creează ex-nihilo în lumea sensibilă, ca în teologia tomistă, ci ca o cauză intrinsecă a materiei însăși, forma mișcării fiind interioară materiei, permanentă în mișcarea ei. Universul este desfășurarea lui Dumnezeu. Toate lucrurile sînt Dumnezeu și Dumnezeu este toate lucrurile.

Mai eliberat de concepția medievală, și fără riscul de a fi ars pe rug, Goethe va relua ideea prin considerarea lui Dumnezeu ca un principiu al materiei și, urmînd panteismului lui Spinoza, o formă mascată de ateism, pentru a susține o viziune *pan-enteistă*, în care nu natura este o manifestare a lui Dumnezeu, ci Dumnezeu este o mani-

festare a naturii. Ceea ce va însemna de fapt o răsturnare totală a sensului *transcendenței*, ea implicînd ceea ce J. Wahl numește „trans-descendență", adică o transcendență „în jos", opusă transcendenței „în sus", o recădere în imanență, mai bine-zis într-o „a doua imanență", regăsită, după transcendența distrusă, ea vizînd un Dumnezeu necunoscut, ființe profunde, demonice. Și acestea sînt „puteri", pentru că scopul trans-descendenței este un „Dumnezeu", o „forță", ordinea puterilor devenind reversibilă, iar demonicul fiind luat în sens pozitiv, după exemplul goetheeanului Faust, care face o „călătorie spre Mume" [113].

Pentru Blaga, în raportul omului cu Lumea „inima prin lumi bătînd", nu este „Dumnezeu" decît pentru omul care crede într-un Dumnezeu *transcendent*, căruia el i se roagă în biserică. Simbolul rugăciunii este pentru poet „biserica" (*Catedrala printre stele*) :

Temei aflînd în cîmpul dintre stele
ea n-are unde să se prăbușească.
Celest în sine cumpănită, biruie
în timpul — vînt, și-acolo sus, mai sus de vînt.

Dar pentru poet biserica este „natura", în spiritul religiozității răsăritene, definită de el, ca filosof al culturii, ca o formă de integrare cosmică a vieții umane, constînd în asimilarea în grad cu transcendentul a categoriilor „organicului", aparținătoare „vremelniciei". Perspectiva numită de filosof „sofianică" face din întreaga natură un receptacol al „transcendentului care coboară", dînd „absenteismului divin" sensul unei confundări a divinității cu natura, Dumnezeu însuși, într-o viziune pan-enteistă, devenind o formă de manifestare a naturii. Omul nu se simte singur în fața unui Dumnezeu distanțat față de lume sau a unui Dumnezeu absent, ci se află în fața unui Dumnezeu plin de inițiative ocrotitoare, transformatoare a lumii într-un receptacol divin [114]. Dar poetul nu este mai puțin „eretic" decît G. Bruno și Goethe, a căror filosofie el a avut-o în vedere în considerarea lui Dumnezeu ca o formă de manifestare a naturii.

[113] M. Piclin, *op. cit.*, pp. 127—129.
[114] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, p. 223.

În poezia lui Blaga, prin vremi se leagă vremelnicia și soarta, stînd alături cele potrivnice, ziua și noaptea, sub crugul albastru, în „orizontul pierdut" al poetului (*Orizont pierdut*) :

Trăiesc încă mumele. Unde ele se tînguie-n jale păgînă,
unde lacrima cade-n țărînă,
rîndunica mai ia și acum cîte-o gură de tină
să-și facă sub streașină casa.

Și Mumele trăiesc într-o dialectică a „înălțării" și a „coborîrii", simbolic reprezentată ca o alternare a *zilei* cu *noaptea* (*Zi și noapte*) :

Zi și noapte ! Ce schimb de spații pentru noi,
îngăduit și repetat mereu !
Cînd suntem treji, suntem în lume.
Cînd dormim, dormim în Dumnezeu.

Omul este „treaz" în lume și „doarme" în Dumnezeu pentru că timpul mitic întemeiază și justifică printr-o ordine originară succesiunea zilelor și nopților, o *unitate* în care contrariile coincid : ceea ce *se vede* în lumina zilei *se ascunde* în întunericul nopții, pentru că ceea ce *se vede* și ceea ce se *ascunde* este una și aceeași *ființă*. O ființă ce afirmă în multiplu intenția unului, în care realitatea omului se înscrie, ca „mare trecere", într-o „eternă reîntoarcere" a existenței.

Coborît din *eternitate*, ca transcendență absolută, Dumnezeu se va situa într-un anumit *timp*, implicînd, în trans-ascendența omului, o regăsire a *imanenței*. De unde și o ultimă iluminare din adîncul pămîntului, printr-o inversiune eufemistică a luminii cu întunericul (*Epitaf*) :

Mumele sfintele —
luminile mii
mume sub glii
îți iau în primire cuvintele.
Încă o dată te-adapă.

De aceea „marea trecere", de la lumină la întuneric, ca „ultimă trecere", prin ritmurile înseși ale universului, în mersul circular al astrelor și în ciclurile vieții vegetale, o trecere a poetului din *viață* în *moarte*, are sensul unei

transcendenţe a existenţei ce se întemeiază pe realitatea ontologică a mitului. O „imanenţă a transcendentului", în sensul transcendatului însuşi, care păstrează în el „tiparul" absolutului, ca existenţă eternă în devenirea ei (*Cîntec pentru anul 2000*) :

Mai aminti-mă-va un trecător
vreun străin, sub ceasul lor ?

Nu cred să mă vestească cineva,
căci basmul ar începe-aşa :

Pe-aici umbla şi el şi se-ntorcea mereu,
contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu.

BCUIASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MITUL ANTROPOGONIC ȘI ALCĂTUIREA LUMII

SCHEME MITICE ȘI STRUCTURI ANTROPOGONICE

Prin analogie cu mitul folcloric arhaic, înțelegînd prin mitul poetic modern un sistem dinamic de simboluri și de scheme, a căror alcătuire de structură corespunde cu organizarea unei unități lăuntrice de imagini, în mitul poetic al lui L. Blaga am deosebit *atitudinile* în fața lumii, ca plan de adîncime al imaginarului, conținutul spiritual, și *imaginile* în care omul dă sens lumii, prin cele dintîi. După capitolul 1 despre mitul transcendenței, în care am analizat planul *cunoașterii* în atitudinile față de lume, urmează să reținem în continuare, în aceeași relație, planul *existenței* umane, pentru funcția lui „totalizatoare" în alcătuirea mitică a lumii.

După distincția pe care, în sistematizarea lui Karl Jaspers [1], psihologia o face între atitudinea sau poziția față de lume (Einstellung) și imaginea despre lume (Weltbild), imaginile despre lume nu sînt sfere de experiență, ca atitudinile față de lume, ele nu sînt în sine stări psihice, ci condiții și consecințe ale existenței psihice. A descrie imaginile înseamnă a fixa în general modurile, direcțiile și locurile obiectivatului, în „alcătuirea" lumii deci, într-o privire generală a ceva ce în sine este contrarul psihicului, adică „lumea", pe care o posedăm în imagine ca un „întreg". Preluarea imaginilor despre lume într-o astfel de privire se face printr-o „despicare" a su-

[1] Karl Jaspers, *Psyhologie der Weltanschauungen*, Springer, 1925.

fletului în subiect — obiect, pentru revelarea „întregului", ca imagine a lumii în ființa individuală a omului. Deci lumea este posedată, în această alcătuire lăuntrică a ei, nu în imagini ale transcendentului, obiectiv reprezentate, ci în imagini ale transcendatului, ce se nasc odată cu nașterea omului, subiectiv reconstituită în actul conștiinței, prin despicarea *existenței* în parte — tot. O despicare care se schimbă într-o ierarhie de trepte ale realității, prin care omul trăiește peste tot „întreg", chiar și pe treptele de jos : în *dincoace* însuși este *dincolo*, prezent pe trepte diferite, în imagini despre lume în care omul se simte peste tot *un* întreg și *în* întreg.

Mitul transcendenței este pentru Blaga o modalitate poetică de „alcătuire" a lumii ca „totalitate", într-o dialectică a transcendenței, printr-o rezolvare a contradicțiilor metafizicii, puse, în *atitudinile* față de lume, de „ființa" unui suport indivizibil al existenței ca Tot, în *imaginile* despre lume. Aceste imagini cosmo-antropogonice, construite pe schemele mitice ale existenței, gîndite prin sensurile lor, sînt puse de Blaga ca și de K. Jaspers, sub semnul *metafizicului*, ducînd involuntar la o formulare care desparte două lumi : aceea a individualității, a concretului vieții, și aceea a întregului, am spune a paradigmaticului, în tipul de imagine numit de autorul *Viziunilor despre lume* „mitic natural", în care totul și părțile sînt într-o unitate indivizibilă, partea fiind Totul, care îi dă acesteia semnificația integrării, iar Totul fiind părțile, ca limită în care acestea se integrează.

Pentru gîndirea rațională a unității lumii, în opoziție cu gîndirea mitică, e luat în considerare, în mod paradoxal un *ultim* termen al „totalității" lumii. E o problemă ontologică, gîndită în poezie prin sentimentul transcendenței. În conformitate cu această idee, în *Mitul transcendenței și condiția umană*, am avut în vedere, în luările de poziții sau atitudinile în fața lumii, aventurile „eului" care cunoaște și suferă, avînturile „revelării" și „censura transcendentă". În continuare, în *Mitul antropogonic și alcătuirea lumii*, vom avea în vedere „reintegrările" existenței, prin care, din resimțirea lumii în contradicția „totalizării" ei, „transcendența" însăși apare ca o întîlnire cu „imanența". Vom încerca deci să explicăm în ce fel, prin despicarea sufletului în subiect-obiect, eul însuși se

alcătuiește ca un „centru" al lumii în imaginile despre lume, în ce fel puterile *subiective*, pe măsură ce poetul e stăpînit de ce a creat, devin totodată *obiective*, alcătuindu-se ca „întreg" în structura unitară a lumii, prin sentimentul transcendenței. După dinamismul transformator al imaginilor, într-o topologie fenomenologică, vom grupa în jurul unor scheme sau constelații semnatice, fundamentale în viziunea poeziei lui Blaga, cîteva modalități „totalizatoare" pentru alcătuirea mitică a lumii, în sistemul gîndirii poetice, ca mit modern al poeziei.

NOSTALGIA ORIGINILOR, ORIZONT MITIC

Dintre diferitele tipuri de imagini despre lume, cel numit de K. Jaspers „mitic natural", făcînd parte dintr-un „Weltbild" sensibil spațial, oferă mai adecvat cadrul general al poeziei lui Blaga, ca mit poetic al transcendenței. E un „Weltbild" pur sufletesc, în care, în mentalitatea omului arhaic, Totul este față de tot într-o înrudire lăuntrică : oameni, stele, animale, minerale etc., într-o alcătuire a lumii care are ca factor totalizator acțiunea magicului, acțiunea unui „lăuntric" asupra a ceva din afară, făcut lanț cauzal, pe de-a-ntregul nemijlocit, nespațial, oarecum subpămîntesc, izvorul pentru lărgirea unei activități asupra întregii lumi.

În conștiința mitică vie mitul antropogonic este și el un mit cosmogonic, explicînd „situația" omului printr-o anumită atitudine față de lume, aceea a integrării lui în „totalitatea" existenței, atitudine din care se constituie o anumită imagine despre lume, printr-o „întoarcere la origine" spre un arhetip ideal, ca „primă" manifestare a oricărui lucru. Dar nu numai în conștiința mitică vie, ci și în culturile folclorice, create în spațiul mitic cultural după slăbirea „mitului viu", se menține sentimentul „originilor", al „primordialului", ca sentiment al transcendenței. Și, în ciuda antitradiționalismului poeziei moderne, prin acest sentiment își păstrează ea structura *mitului modern*, pe care M. Raymond, în studiul lui *De la Baudelaire la suprarealism* îl denumește prin această

funcție : „Dacă poezia este unul din mijloacele care ne sînt date pentru a asigura comunicarea cu ceea ce Goethe numea «Mumele stihii», ea manifestă ca atare o vocație umană permanentă“ [2]. Ceea ce va și justifica în final considerarea ei, prin năzuința spre absolut a omului, „mai degrabă un mit decît o realitate istorică“. Cele două aspecte fundamentale ale poeziei lui Blaga, ca mit poetic, modernismul și tradiționalismul — în sensul de el recunoscut ca „mai tradiționalist decît tradiționalismul“ — aici se întîlnesc, în schemele structurii mitice a poeticului.

Pentru Blaga, în cultura folclorică românească, „dorul“ este o ipostază a „existenței“ umane : „Dacă se ține seama de omniprezența dorului în poezia noastră populară, s-ar putea aproape afirma că existența e pentru român «dor», aspirația trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre «ceva»“ [3]. Într-un mit poetic al transcendenței, acest „ceva“ spre care existența se scurge este lumea în imaginea „începuturilor“, a „izvoarelor“, ale căror sensuri existențiale le putem apropia, la Blaga însuși, de „dorul“ lăuntric al omului, într-o lume înțeleasă de el ca „totalitate“, ca „întreg“. Semnificație pe care și mitul modern al poeziei o păstrează în schema „nostalgiei originilor“, a „prestigiului începuturilor“, prin care omul are sentimentul trăirii lui în „întregul“ existenței, într-un sentiment căruia poetul „spațiului mioritic“ îi dă această dimensiune : „Dorul este un organ de cunoaștere a infinitului“ [4]. Modernismul, anticipat de romantism și încheiat cu suprarealismul, n-a înțeles altfel funcția poeziei.

În mitul poetic al lui Blaga, ca mit modern al poeziei dar cu adînci aderențe folclorice în geografia mitică a satului românesc, „dorul“ este una din modalitățile fundamentale „totalizatoare“ în alcătuirea lumii, în structura mai generală a mitului antropogonic. Pentru poet „tîlcul drumului e dorul“ (*Tîlcuiri*), transformat, ca și în poezia populară, dintr-o stare *subiectivă* într-un *obiect liric*, adică dintr-o *atitudine* față de lume într-o *imagine* despre lume. Ca atitudine în fața lumii, în tîlcul „drumului“ do-

[2] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, p. 62.
[3] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. a 2-a, p. 176.
[4] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 206.

rul devine aspirație „trans-orizontică" într-o imagine a „ceva" spre care existența în întregime se scurge, dînd sensul întoarcerii spre *prima* manifestare a tot ce în lume există, în existența unei lumi care, în concordanță cu sufletul omului, din care ea se alcătuiește ca unitate cosmică, se întoarce mereu spre propriile ei izvoare, spre „obîrșie", pentru *a fi*, în opoziție cu timpul istoric ce *trece*, într-o constelație de simboluri în care lumea se alcătuiește, ca structură topologică, în structura mai generală a mitului antropogonic. Versul păstrează și rezonanța folclorică (*Cîntecul obîrșiei*) :

La obîrșie, la izvor
nici o apă nu se-ntoarce,
decît în chip de nor.
La obîrșie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decît în chip de dor.
O, drum și ape, nor și dor,
ce voi fi, cînd m-oi întoarce
la obîrșie, la izvor ?
Fi-voi dor atuncea, fi-voi nor ?

La „obîrșie" apa se întîlnește cu lumina, și una și alta simboluri ale „transcendenței", ale „celuilalt tărîm", care se deschide cu cheia „dorului". Obîrșia este astfel „inima" poetului, atitudine din care crește o imagine cosmică a lumii ca infinitate, într-o consubstanțialitate a omului cu „ceva" spre care, „transorizontic" fiind, existența în întregime se „deschide" (*La curțile dorului*) :

Oaspeți suntem în tinda noii lumini
la curțile dorului. Cu cerul vecini.

Ca imagine despre lume, „cerului megieș" îi corespunde, ca atitudine în fața lumii, starea pură a sentimentului transcendenței, cel mai adînc dintre doruri, „dorul-dor", ce duce pe-un drum „ce dincolo de orice călător mai are o prelungire" (*Dorul dor*) :

Acela care n-are amintire
și nici speranță, dorul-dor.

În structura mitului antropogonic, ca mit poetic creat în structura mai generală a mitului folcloric, cu dorul care n-are nici *amintire*, nici *speranță*, sîntem în „mitologia memoriei și a uitării", cum am spune după M. Eliade. Comentînd miturile grecești, constată filosoful citat: „Datorită memoriei primordiale pe care este capabil de a o recupera, poetul inspirat de Muze ajunge la realitățile primordiale. Aceste realități sînt manifestate în timpurile mitice ale începutului și constituie temeiul Lumii acesteia. Dar tocmai pentru că ele au apărut *ab origine*, aceste realități nu sînt sesizabile în experiența curentă" [5]. Și de aceea inspirația poeților este comparată de unii folcloriști cu o *coborîre în infern*, Muzele conferindu-le privilegiul unui contact cu o altă lume. Trecutul apare ca o dimensiune a unui *dincolo*, într-o rememorare al cărei sens nu este starea evenimentelor într-un cadru temporal, ci atingerea fondului ființei, descoperirea originarului, realitatea primordială din care a ieșit lumea [6]. Este, în poezia lui Blaga, sensul dorului-dor ce se proiectează în imaginea despre lume în viziunea „trans-orizontică" a originarului, constituind temeiul Lumii acesteia. „La obîrșie, la izvor", sufletul poetului, „pe drum și ape, nor și dor", se deschide spre „celălalt tărîm" (*Viziune geologică*):

Sub piscuri mari, în munte, o căldare de bazalt.
Un pas, și-apoi abrupt — tărîmul celălalt.

. . . . . .

Aice mai stărui, aevea sau în vis cîndva,
mai sus, mai jos, cînd pisc și iezer nu era.

Viziunea este una din structurile antropologice ale imaginarului, cum am recunoaște-o după G. Durand, ea constînd în inversiunea valorilor diurne cu cele nocturne, într-un perfect izomorfism al tuturor simbolurilor zămislite de schema coborîrii [7].

[5] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 149.
[6] Id., *ibid.*, pp. 149—150.
[7] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 291.

DORUL CELUILALT TĂRÎM

„Mundus coeli vastus constitit silentio", spunea Ennius, inițiatorul limbii literare și al stilului poetic latin, în tradiția orfică a culturii grecești. Termenul *mundus*, pentru a denumi universul, are aici înțelesul de *boltă cerească*, ceea ce grecii numeau *cosmos*. Pentru pythagoricienii din prima generație armonia sferelor, ca raport între măsurile universului și distanța între corpurile cerești, implică o mișcare cosmică pe care urechea nu o mai percepe pentru că s-a obișnuit cu ea, dar care atinge *sufletul* cu sensibilitate și face să se nască din ea reveria pe care o cunosc mai bine cei ce contemplă într-o noapte senină cerul înstelat [8].

„Coborîrea în infern", ca imagine a „celuilalt tărîm", în care poetul inspirat de Muze caută temeiurile lumii „acesteia", este imaginea orphică a „inversiunii" coborîrii cu ascensiunea, pentru eliberarea zeului care se găsește în om, în marea „ființă" a unității naturii. Și care, în mitul antropogonic al lui Blaga este aspirație spre „ceva" care, fond al „ființei" fiind, este simțit în *inima* omului ca o putere ascunsă a *vieții* în infinitatea universului, în dorul-dor, fără amintire și fără speranță. Căci în viziune poetică, prin dedublarea existenței umane prin „viața orfică", toate lucrurile au o „inimă" (*De rerum natura*) :

A căzut pe lucruri rouă
sau e numai o părere ?
Poate că le plînge fața
de-o lăuntrică durere.
Bate-o inimă în lucruri ?
Preajma ocupînd-o-n pilcuri
n-au și ele gînduri, patimi ?
Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tîlcuri,
născătoarele de lacrimi.

[8] F. Enriques, *Pythagoriciens et éléats*, Paris, 1936, p. 12.

Inima omului tresare ca o pîlpîire de lumină și răspunde-n inima universului, cînd noaptea iese din liniștea muntelui, simbol al transcendenței (*Răsunet în noapte*) :

Nemișcați deodată brazii !
Sevele s-așează-n noapte,
Iese liniștea din munte
unde locul i-a fost strîmt.
Numai undeva-n prăpăstii
un izvor mai are șoapte
și o bufniță cuvînt.
Strîns ținută sub surdină
ca o pîlpîire de lumină
inima tresare.
Și răspunde-n Ursa mare.

În această mișcare a bolții cerești, cu liniștea ce tresare sub surdină în armonia sferelor, poetul se alcătuiește din lumină, odată cu lumea (*Biografie*) :

Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu,
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cîntare.

Infinitatea sferelor este *mișcare*, într-o viziune pithagoreică : cîte stele atîtea inimi, în pleiadă mișcătoare pe bolta cerului, joc de focuri — joc de inimi (*Pleiadă*) :

Cat în sus, în noapte sus,
stelele-n pleiadă număr.
Sunt o clipă, alta nu-s —
semne cerului pe-un umăr.
Vînt le iscă, vînt le duce,
cineva le pune-n cruce.
Vînt le-aprinde, vînt le stinge,
mi le-aruncă-n gînd și-n sînge.

Imaginea poetului despre lume, susținută de sentimentul *transcendenței*, este o viziune orfică : *întunericul* este *liniște* iar *lumina* este *cîntare*. Lumea e o cîntare pentru sufletul care o ascultă, ea ivindu-se în lumină din umbra sau noaptea din care, după cosmogoniile orphice, s-a năs-

cut lumea [9]. Viziunea orphică nu exclude o anumită dialectică a luminii și întunericului, în focurile ce ard în văi, simțite în inimile ce bat în spații pentru sîngele și gîndul poetului :

Joc de focuri, joc de inimi
Ostenescu-mă să număr
înc-odată aștri minimi.
Focuri mari și focuri line —
Cîte văd, atîtea inimi
bat în spații pentru mine
Ard în văi și pe coline
inimi mari și inimi line.

În „misterul" poetic al lui Blaga sufletul se reîntoarce spre traiul lui „de la început", spre condiția lui „originară", în imaginea unui „paradis" ce poartă semnele „pămîntescului" (*Mult mă miră stea și trup*) :

Mult mă miră stea și trup,
frunză și lumini ce sînt,
Cît e loc și cît e gînd
Nu-i nimic făr-de veșmînt.
Mînecînd spre traiul lui,
sufletul de la-nceput
se îmbracă în pămînt.
Mînecînd spre traiul lui,
sufletul de la-nceput
știe să se-mbrace-n stea,
că veșmînt el va lua
lut din lutul raiului.

Sufletul uman, aparținînd înălțimilor boltei cerului, este într-o inversiune cu întunericul (*Mi-aștept amurgul*) :

În bolta înstelată-mi scald privirea —
și știu că și eu port
în suflet multe, multe
și căi lactee,
minunile-ntunericului.

[9] Th. Gomperz, *Le Penseurs de la Grèce*, Payot, 1928, p. 124.

Poetul așteaptă să îi apună ziua și zarea pleoapa să-și închidă, printr-o „iluminare" interioară, într-o inversiune a luminii originare cu minunile întunericului :

mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată
nu le-am văzut.

Prin această inversiune, care anulează negativul prin negativ, se explică, în imaginile despre lume, și teama de lumină a inițiatului în taina întunericului (*Amurg de toamnă*) :

O, sufletul !
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adînc,
să-nu-l ajungă nici o rază de lumină :
s-ar prăbuși.

O comentatoare spune : „E un mod de a înnoi moștenirea semantică a termenului simbolic printr-o schimbare de semn : din plus, minus. Cu alte cuvinte, transformarea are loc la nivelul axiologic al termenului poetic. Originalitatea procedeului este însă relativă, simbolul luminii nefaste nefiind o invenție blagiană" [10]. Modul înnoirii prin inversiunea simbolurilor, la nivelul poetic, este evident, dar aprecierea este și ea inversată. Căci simbolul luminii nefaste nu este o invenție blagiană, și tocmai prin vechimea lui folclorică este una din structurile antropologice ale imaginarului, dar originalitatea poetului constă în aceea de a fi făcut din el structura unui mit poetic. O structură mitică în care transformarea la nivelul axiologic al termenului simbolic, constă, ca atitudine față de lume, în răsfrîngerea din exterior spre interior, într-o imagine despre lume în care *interiorul* este el însuși *o lume* : Sufletul s-ar prăbuși de povara razei ce vine din afară pentru că, prin inversiunea simbolurilor, poartă în

[10] Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Ed. Facla, 1975, p. 37.

el minunile întunericului, stele multe pe care el nu le vede întrucît are prea mult soare în el, în iluminările interioare el așteptînd să răsară stele pe care încă niciodată nu le-a văzut.

DORUL ȘI IUBIREA

În dinamismul transformator al structurii imaginilor, de la structura mitului antropogonic plecînd, de aici se va deschide o altă dimensiune a alcătuirii lumii, în mitul poetic al lui Blaga : *Dorului*, ca aspirație trans-orizontică a omului, în planul transcendenței, îi corespunde, într-o complementaritate semantică, *iubirea* ca factor cosmic „totalizator", în viziunea „trans-descendenței", în aceeași tradiție orphică a opoziției contrariilor.

Iubirea ca factor cosmic este o idee fundamentală a miturilor fecundității. Cum apreciază folcloriștii și istoricii religiilor, într-un text mitic sau ritual femeia nu însemnează niciodată „femeia", ci se referă la principiul cosmologic manifestat în ea. În miturile străvechi femeia, reprezentată ca o Zeiță-Mamă, simboliza fertilitatea și nașterea Cosmosului [11]. Ca zeiță a Pămîntului, din care toate pornesc și în care toate se întorc, ea avea rolul „coincidenței contrariilor", al înfrățirii „soarelui" cu „șarpele", într-o „totalizare" a cosmosului în jurul principiului feminin, avînd în *puterea* lui secretele vieții și ale morții — de unde și reprezentarea *nudă* a Marilor Zeițe — simbol al *virtualului* [12]. Coincidența contrariilor în divinitate era o *taină*, cunoscută adoratorilor Marilor Zeițe, pe un plan inferior, din preistorie și pînă în timpurile imediat premergătoare creștinismului [13]. Din cultul lui Dionysos, la început un cult al fecundității naturii, cum era și cultul lui Zamolxe, apare dezlănțuirea naturii sălbatice în patimile omului, ca în dansurile orgiastice din

[11] Mircea Eliade, *Mitul reintregrării*, p. 22.
[12] Id., *ibid.*, p. 29.
[13] Id., *ibid.*, p. 31.

riturile pentru celebrarea puterii fertilizatoare a pămîntului : „un mister în care nu erau acceptate decît femeile, singurele care cunosc și stăpînesc tainele vieții obscure vegetale“ [14].

Într-un fior existențial, pe care mitul îl transmitea în timpurile străvechi, pentru Blaga iubirea este „misterul“ forței omului în contopirea lui cu Firea (*Nu-mi presimți*) :

Nu-mi presimți văpaia cînd în brațe
îmi tremuri ca un picur
de rouă-mbrățișat
de raze de lumină ?

Nu-mi presimți iubirea cînd privesc
cu patimă prăpastia din tine
și-ți zic :
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare ! ?

„Revelația“ divinului este deci o expresie a sufletului uman, prelungit în trupul uriaș al cosmosului prin forța pămîntească a iubirii. O revelație care face din formele „originare“ ale existenței o „transimanență“ a divinului. Iar iubirea are astfel o semnificație cosmogonică (*Lumina*) :

Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept cînd te văd,
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintîi,
din lumina aceea-nsetată adînc de viață ?
Nimicul zăcea-n agonie,
cînd era singur plutea-n întuneric și dat-a
un semn Nepătrunsul :
„Să fie lumină !“

Imaginea femeii se construiește, ca într-un tablou dionysiac, din ritualul pentru fertilizarea naturii, poetul sim-

[14] Id., *ibid.*, p. 27.

ţindu-şi sufletul în căldura trupului de femeie, cufundat în lanul de grîu (*În lan*) :

De prea mult aur crapă boabele de grîu.
Ici-colo roşii stropi de mac
şi-n lan
o fată
cu gene lungi ca spicele de orz.
Ea strînge cu privirea snopii de senin ai cerului
şi cîntă.
Eu zac în umbra unor maci,
fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi
şi fără-ndemnuri, numai trup
şi numai lut.
Ea cîntă şi eu ascult.
Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul.

Este un sens orphic al imaginii această naştere a sufletului pe buzele calde ale femeii cufundată în lanul de grîu, în viziunea mitică a regenerării fiinţei umane prin foc, considerată, în vechile mituri agrare, ca o formă de participare la renaşterea Pămîntului-Mamă [15]. Pentru poet, focul, ca în doctrinele pythagoricienilor, este în toate şi se iscă din toate, şi ca simbol al iubirii este un factor al totalizării cosmice *(Cîntecul focului)* :

Ia totul scînteie din toate. Timplă s-aprinde
de tîmplă, şi piatră de piatră.
O stea nevăzută ia foc în căderi, în gerul
văzduhului. Arde-n armură, sub zea, cavalerul,
femeie învinsă, minune fără veşminte, strîngînd lîngă vatră.
Şi-aprind licuricii, ei înşişi, din dragoste rugul.
Iubirea ţîşneşte din ţărînă şi face pămîntului aură,
s-ajungă-n tării, s-acopere crugul.
Rareori, mamei, sfîrşitul nu e cenuşă.
Cît e întinsul şi-naltul luminii.
Dumnezeu singur arde suav citeodată prin tufe
fără de-a se mistui.

Existenţa întreagă fiind o ardere ce emană din „centrul" ei, care este focul cosmic, Dumnezeu care „arde" în ve-

[15] J. P. Bayard, *La Symbolique de feu*, Payot, 1973, p. 21.

getația pămîntului fără a se mistui, este legea firii și în ființa umană, propriul ei fel de a fi ca „natură" *(Iubire)*:

Iubești— cînd ulciorul de-aramă
se umple pe rînd, de la sine
aproape, de flori și de toamnă,
de foc, de-anotimpul ce vine.

Eros are o funcție totalizatoare a universului, ca „foc" în „inima" universului, prin care toate „ard", în imaginea folclorică a „elementelor", reprezentate după gîndirea mitică arhaică într-o unitate cosmică *(Toate drumurile duc)*:

Ziuă verde. Duh de nuc.
Toate drumurile duc
unde-i raiul vîntului,
dragostei, cuvîntului.
Toate drumurile duc
către Joia focului
spre amiaza locului,
unde arde patima,
unde cîntă lacrima.

„Joia focului" este o stihie, care face din existență o „supremă ardere" în țîlcul orphic al mișcării universului *(Supremă ardere)*:

S-aprinde ambra pentru zei
și mirtul, sălbaticul.
Și arde untdelemnul

în opaițul cu toartele,
pentru vieți ce vor veni,
dar și pentru moartele.

Dacă lumina ar cînta
vărsîndu-și puzderia,
noi am vedea cum cîntecul
consumă materia.

De unde și elanul „ființării" în cîntecul ce consumă materia, ca ardere erotică, în imaginea unei lumi în care, printr-o întoarcere a vieții spre ea însăși, totul este mereu „începutul", „focul" dintîi, „lumina" dintîi, în iubirea ca factor cosmic *(Încă o dată)*:

Nu mi-e destul. Și după orișice
aș spune : înc-odată !
Orice se-ntîmplă-i ca și cum
s-ar întîmpla c-o fată.

. . . . . .

Iubire-aș vrea, pierzare, jar,
cum voi simți odată moartea.

Nici din lumină n-am destul,
căci ea-i doar o legendă, iată.
Nimic sub zare nu-i destul,
vrea totul înc-odată !

Este însăși dialectica *vieții* acesteia, în *lumea ca natură*. Și „orice se-ntîmplă ca și cum s-ar întîmpla c-o fată", pentru că în mișcarea universului *iubirea* e un principiu cosmic, este „dorul" de „fire", ca modalitate de „a fi" a naturii în ființa omului, simțit în inima lui ca putere ascunsă de „viață" în infinitatea universului. Hotarele „firii" sînt împrejmuite de „atotștiutoarele", ce îl încearcă și îl iscodesc pe poet pe drumul prin amară vreme, în patima iubirii *(Atotștiutoarele)*:

Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi
ne purtăm îndoielnică firea.
Noi ne cunoaștem doar golul, aleanul,
Lucrurile ne ghicesc împlinirea.

MITUL ORFIC, MIT MODERN

S-a emis ipoteza caracterului panteistic al cosmogoniei orphice, explicabil în mediul culturii grecești, dată fiind evidența acestuia în cele mai vechi doctrine ale filo-

sofilor naturii [16]. Dar Orpheu a fost un profet al lui Dionysos, zeul trac al naturii și al vegetației, cu aceleași atribute ca și mai vechea zeitate a pămîntului, Demeter, zeița nașterii și a morții naturii, căreia îi erau închinate misterele eleusiene [17]. „Centrul în jurul cărora corpurile cerești se mișcă, observă Gomperz, nu este un centru ideal, ci un corp real, focul universal sau centrul inimii cerești, cu diferite nume : Mama Zeilor, Cetatea lui Zeus, Vatra Totului, izvorul prim al întregii vieți și al întregii mișcări, din care iradiază lumina și căldura. Cosmogonia orphică nu se deosebește esențial de Teogonia lui Hesiod, în care Eros, „primul născut dintre zei, unindu-se cu Noaptea, a dat naștere Cerului și Pămîntului" [18]. Elementul „pămîntean" în iubire, provenind din focul subteran, moștenit prin viziune dionysiacă, a fost pus de orphism sub semnul vinei și al păcatului într-o etapă tîrzie a elaborării doctrinei, pentru a se explica prin ele dualitatea naturii umane. În epoca modernă îl preia psihanaliza. După G. Bachelard : „Focul este intim și universal. El trăiește în inima noastră. Trăiește în cer. Urcă din adîncurile substanței și se arată ca o iubire. Coboară din nou în materie și se ascunde, latent, ca o ură și răzbunare. Dintre toate fenomenele, el este cu adevărat singurul care poate primi atît de potrivit cele două valorizări : binele și răul" [19].

În mitul poetic al lui Blaga alcătuirea lumii prin sentimentul erotic nu rămîne în afara filosofiei etice a orphismului, dar mitul arhaic este pentru el o structură antropogonică liberă de orice implicații religioase aparținătoare misteriilor orphice. Acesta este tîlcul „oracolului" orphic, omul alcătuindu-se, odată cu lumea, prin puterile iubirii *(Oracole)* :

Trup al luminii, alintat,
din visul cui eu te-am furat ?
Îți spun povestea, să te-nciute,
cînd totul e cîntec și pămînt e.

[16] Th. Gomperz, *Les Penseurs de la Grèce*, p. 130.
[17] Th. Zielinski, *La Religion de la Grèce antique*, p. 113.
[18] Th. Gomperz, *op. cit.*, p. 124.
[19] G. Bachelard, *La psychanalise du feu*, Gallimard, 1968, p. 19.

Totul e „cîntec și pămînt" pentru că în revelația „transcendentului" omul are revelația „trans-descendentului", printr-o păgînizare orphică a misterului creștin, ca viziune a nașterii omului în lumină, prin iubire *(Psalm)*:

Iubind — ne-credințăm că suntem. Cînd iubim,
oricît de-adîncă noapte-ar fi,
suntem în zi,
suntem în tine, Elohim.

În doctrina eschatologică a misterelor orphice trupul se ridică în lumină, scopul vieții omului trebuind să fie eliberarea scînteii divine din trupul lui, reînviat în spirit. Poetul cuprinde obrajii femeii cum cuprinzi în suflet o minune *(Dorul)*:

Femeie,
ce mare porți în inimă și cine ești ?
Mai cîntă-mi înc-odată dorul tău,
să te ascult
și clipele să-mi pară niște muguri plini,
din care înfloresc aievea — veșnicii.

Mitul lui Orpheu și al Euridikei are vechi izvoare într-o „mitologie a memoriei și a uitării", în care imaginile captivității sau ale uitării, ale neștiinței sau ale somnului, exprimau condiția umană ; și, prin opoziție, imaginile memoriei sau ale rememorării, ale trezirii sau ale redeșteptării, exprimau transcendența acestei condiții. După înțelepciunea unui mag ce-i spusese odată povestea, dînd „neînțelesului" sensul „divinului" *(Din părul tău)*, în „vălul ce ascunde pretutindeni firea", poetul are revelația „transimanenței" divinului în fiorul erotic. Vraja cuprinsă de mag în povestea vălului ce preface în mister tot largul luminii urzit din părul femeii, face din lume o „cîntare", așa cum în timpul mitic Orpheu făcuse din ea, prin taina cîntecului său. Readusă din Infern pe pămînt, în imaginația poetului, ca în vechiul cîntec al lui Orpheu, femeia e „aducere-aminte" pentru triumful vieții asupra morții *(Epitaf pentru Euridike)*:

În întunericul meu locuiești
de-atunci ca o stea în fîntînă.
Cînd nicăieri nu mai ești,

ești în mine. Ești, iată, Aducere-aminte,
singur triumf al vieții
asupra morții și ceții.

Simbol al tragicului vieții, femeia este coborîtă în sufletul poetului. Amintirea femeii nu mai este însă o „eliberare cerească" ci una „pămîntească", exprimă condiția umană ca transcendență în „firea" lui, mitic reprezentată prin „totalizarea" cosmosului în jurul principiului feminin, în Marea Zeiță a Pămîntului.

În mitul biblic, ca structură a imaginii poetice, în poezia lui Blaga, femeia știe ceva ce nimenea nu știe : taina „totalizării" existenței în om prin confundarea divinității cu firea. Cînd șarpele i-a întins Evei mărul, i-a șoptit în ureche ceva ce nu se spune în Scripturi *(Eva)* :

Nici Dumnezeu n-a auzit, ce i-a șoptit anume,
cu toate că a ascultat și el
și Eva n-a voit s-o spună nici lui
Adam.
De-atunci femeia-ascunde sub pleoape-o taină
și-și mișcă geana par-c-ar zice
că ea știe ceva,
ce noi nu știm,
ce nimenea nu știe,
nici Dumnezeu chiar.

Și pentru că nici Dumnezeu nu știe taina eternului feminin, personificat în mitologiile păgîne prin Marea Zeiță a Pămîntului, a fertilității și a vieții eterne în mișcarea naturii, prin ideea că anti-zeul, Diavolul, este un demiurg, ca și toți zeii pămînteni care luptă împotriva nedreptăților cerului, „taina" Evei vrea să spună că omul alege mereu „păcatul", fără a fi prin aceasta supus predestinării „originare". „Umbra" păcatului, ce rămîne, ușor albăstrie, sub ochii femeii, va însoți astfel gîndul poetului în toată erotica lui *(Umbra Evei)* :

De izbînzi, răspunzînd în pierzanii,
de-un farmec rănit
amintește umbra subt ochi,
de-o prelungire la nesfîrșit

a vremii cu freamăt de Mai,
de mireasma răsurii, de arderea gurii,
de Eva în fugă ieșind din rai,
și, nu știu cum,
de-ntîia ei umbră căzută pe drum.

„Căderea" are semnificația unui mit integral al naturii, poetul răspunzînd plîngerilor femeii fără sentimentul „readucerii" ei din lumea Întunericului. „Osînda" pentru ei este de a sta mereu în lumina raiului, feriți numai de umbra mărului, în „vîntul adevărului", necunoscut omului în mitul biblic *(Glas în paradis)*:

Vino să ședem subt pom.
Deasupra-i încă veac ceresc.
În vîntul adevărului,
În marea umbră-a mărului,
vreau părul să ți-l despletesc
să fluture ca-n vis
către hotarul pămîntesc.

Ce grai în sînge am închis ?
Vino să ședem subt pom,
unde ceasul fără vină
cu șarpele se joacă-n doi.

Tu ești om, eu sînt om.
Ce grea e pentru noi
osînda de a sta-n lumină !

Pactul prin care Dumnezeu și Satan s-au înțeles în inima poetului, „de la-nceputul lumii, de cînd îngerii strunesc cu ură șarpele cu solzii de ispită" *(Pax magna)*, duce la inversarea celor două lumi, a cerului și a pămîntului, în termeni biblici raiul și iadul *(Lumina raiului)*:

De unde-și are raiul —
lumina ? Știu : îl luminează iadul
cu flăcările lui !

Prin substituirea unui Dumnezeu ceresc-creator cu un Dumnezeu pămîntesc-fecundator, deci confundat cu forța

creatoare a naturii, actul creator inițial trebuie desăvîrșit printr-o intervenție a diavolului, ca act „totalizator", care în „erezia" poetului corespunde unei răsturnări a raiului, luminat în strălucirea lui de flăcările iadului. Erezie „bogomilică", o numește I. Maxim [20]. Dar în orizontul semnificațiilor aceasta vrea să spună și mai mult ; anume că patima omului, pusă de mitul biblic sub puterea iadului, este fără de „păcat", umbra care îngustează lumina devenind ea însăși lumină, într-o imagine despre lume care dă un sens uman ideii de transcendență. În paradisul astfel „răsturnat", nici un paznic divin nu mai străjuiește, căci un paradis „pămîntesc" e acesta, „revelat" însă poetului într-un mit al alcătuirii „firești" a omului, odată cu „uitarea" zeului ceresc, absolut în transcendența lui. Erezia „dualistă" în creștinism nu înseamnă credință în *doi* zei, ci în două *principii* ale aceleiași *unități* a lumii. În inversiunea cerului cu pămîntul, ca imagine despre lume, „dorul de-avînturi, de păcate, de patimi", este pentru poet „o sete de lume și soare", și care, în universul ca *natură* este chemarea *făpturii (Noi și pămîntul) :*

În noaptea asta-n care cad
atîtea stele, tînărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug.

. . . . . .

În zori cînd scrumul nopții o să piară dus
de-un vînt spre-apus,
în zori de zi aș vrea să fim și noi
cenușă,
noi și — pămîntul.

În acest fel și în poezia lui Blaga, mitul transcendenței se deslușește ca o metaforă a lui Eros, a „dorului-dor", ca mit poetic al transcenderii omului în propria lui condiție, de la o anumită ființă în lume la propria sa ființă, într-o nouă lume, prin actul creator al firii sale umane.

[20] I. Maxim, *Polarități bogomilice în poezia lui Blaga*, Orizont 12/1967, 1/1968.

O chemare a „făpturii" este și *inversiunea* sacrului cu profanul în ceea ce la Blaga am putea numi, folosind o expresie a lui N. Frye, „dislocarea mitului în esența omenescului" [21]. Iar dacă este să identificăm principiul central al dislocării care permite conexarea elementelor metaforice identificabile în mit, ne gîndim la Eros ca principiu cosmic totalizator în structura generală a mitului antropogonic. Căci, cum Blaga însuși constată în aforismele sale : „Eros e singurul Dumnezeu cu infinit de multe ipostaze" [22], și : „Pentru un îndrăgostit «lumea» nu este decît o rimă a iubitei" [23].

Într-un studiu despre „miturile iubirii", Denis de Rougemont face o distincție între iubirea persoanei în lumea creștină, dominantă în spiritul european, și miturile extraeuropene, cu care morala creștină a fost într-un permanent conflict. Creștinismul este religia Iubirii, Dumnezeu fiind revelat inimilor oamenilor printr-un act de iubire, care implică și pune realitatea persoanei : Dumnezeu este personal, Unul în trei persoane. Modelul unei persoane umane este dat prin întruparea lui Christos fiul lui Dumnezeu, în Isus fiul Mariei, Isus — Christos — fiind deodată, după crez, „Dumnezeu adevărat" și „om adevărat". Puritanismul creștin este puțin mai vechi decît Evangheliile, revendicîndu-se de la Epistolele apostolului Pavel, pentru care trupul omului, în ce privește mîntuirea, nu servește la nimic, pentru el „carnea" denumind tot ceea ce ține de ființa omului : corp, suflet, intelect, în realitatea sa naturală și decăzută, iar „nașterea virginală" a lui Isus trebuind să fie, pentru credincioși, semnul pozitiv al unei filiații divine. De aceea încercările de a cultiva și a ordona erotismul pentru scopuri spirituale au fost tratate de biserică drept erezii, începînd cu încercarea gnosticilor de a trece de la Eros la Spirit, în forme pentru care ei rămîn adevărații strămoși ai misticilor nordici, într-o tradiție din care izvorăște lirismul și romanul modern, ei fiind cei dintîi ce au vorbit de o iubire „profană" a omu-

[21] N. Frye, *Anatomia criticii*, p. 170.
[22] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 120.
[23] Id., *ibid.*, p. 164.

lui [24]. În problematica modernă este crucială alternativa, ca răspuns la întrebarea : Trebuie să credem că libertatea nu poate fi cucerită decît prin *detașarea* legăturilor noastre cu carnea, cu lumea și cu eul nostru distinct ? Sau mai degrabă prin *ordonarea* acestor relații într-un scop suprem, pe care persoana îl suscită în noi ? În erotismul modern exaltarea voluptății instinctuale în mitul cuceritorului Don Juan se metamorfozează într-o pasiune a spiritului, nu totdeauna legată de sex, chiar cînd senzualitatea pare a fi resortul genialității irezistibile și demonice, ca în muzica lui Mozart sau în meditațiile lui Kierkegaard. Iar pasiunea unică și totală, care în legenda lui Tristan și Isolda refuză imediatul pentru a-și găsi adevărata dimensiune în propria ei umbră cosmică, se metamorfozează într-o pasiune care, întîlnind interzisul, care este antisocial prin excelență, proiectează asupra lui nostalgia unei dorințe infinite, invocînd mitul platonician al celor două jumătăți ale ființei ce se caută una pe alta [25]. Autorul studiului fixează începuturile erotismului poetic sub forma simbolurilor și a mitului în lirismul trubadurilor secolului al XII-lea. Redescoperit de romantici, în secolul al XIX-lea, pe dimensiunea faptului religios, el a fost susținut de anumite filosofii mai mult poetice decît sistematice, precum acelea a lui Kierkegaard sau Nietzsche, considerate medii în care prin excelență acționează miturile sufletului, ajunse la o adevărată invazie în literatura secolului al XX-lea.

Erotismul lui Blaga este cel al spiritului modern, căci pentru el iubirea nu este sexualitatea propriu-zisă și nici o etapă a mîntuirii omului într-o altă lume prin confundarea lui cu Dumnezeu, ci o viziune poetică întreținută de miturile iubirii, ca o tensiune între om și Dumnezeu, care, înainte de a fi „răspunsul metafizic la refuzul revelației creștine", este soluționarea mitică a unui paradox, ivit în istoria umanității odată cu doctrina păcatului originar, paradox nerezolvat de nici o filosofie religioasă în afara revelației — după cugetarea lui Pascal, citat de Fr. Lenormant : „Fără îndoială, nodul central al condiției noastre se repetă și revine în mod ciclic în acest abis, în

[24] Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, n.r.f., pp. 11—48.

[25] Id., *ibid.*, pp. 121—140.

așa fel că omul este mai de neconceput fără acest mister, decît misterul să fie de neconceput omului“ [26].

O astfel de viziune mitică exprima deci Blaga spunînd că în inima lui, pentru prima dată de la facerea lumii, Dumnezeu și cu Satana se întîlnesc. Într-o atmosferă de mister, prin opoziția pauliană a „celor doi oameni din mine“, răsturnată însă în viziunea poetică a alternării omului cu Dumnezeu, naturalul, tiranizat prin „lege“ de spiritual, nu se opune spiritualului eliberator ci, tiranizînd „legea“, devine el însuși eliberator într-o altă „lege“ : (*Strigăt în pustie*) :

Cu chiotele-ți de lumină
și cu-adîncul ochilor de mare,
cu urmele în lut, ce ți le lasă
nenumăratele fecioare
cutremurate-n clipa asta
de-un dor
pe minunatul tău pămînt,
te chem :
vino, Lume,
vin'.

N. Frye, vorbind de „dislocarea mitului în esența omenescului“, dă ca exemplu legenda uciderii balaurului, ce are ca prototip legenda Sfîntului Gheorghe, din mitologia biblică, într-o critică arhetipală în care structurile imaginarului, ca simboluri, sînt văzute ca părți ale unui întreg, grupate în jurul unui centru, care este mitul poetic [27]. Și care are ca prototip structural *legenda*, ce face posibilă inversiunea sacrului cu profanul, în geneza gîndirii poetice.

În structura antropologică a imaginarului, nu întîmplător deci, după o logică sigură a simbolismului folcloric, omorîtorul șarpelui a păstrat în imaginea Sfîntului Gheorghe atributele lui Hercules, eliberatorul lui Prometeu din înlănțuirea zeilor, el trebuind să reprezinte forța pămîntească, titaniană a omului sfidător al puterii zeilor cerești. În cele mai vechi mituri pămîntul, apele, izvoarele și tot ce ține de fertilitatea naturii, erau stăpînite

[26] Fr. Lenormant, *Les Origines de l'histoire*, Paris, 1880, p. 62.
[27] N. Frye, *op. cit.*, p. 149.

de un șarpe uriaș, un demon, pe care un erou îl ucide primăvara, cînd natura reînvie, scăpînd din captivitatea monstrului. Șarpele era un zeu al ploii și al furtunii, un păzitor al arborelui vieții, pustiind uneori așezările omenești și luînd în captivitate fetele ce-i ies în cale, cu un cuvînt, un zeu acaparator al comorilor pămîntului [28]. Șarpele, simbolizînd întunericul, forțele telurice și subterane, domeniul morților și al larvelor amorfe, este totodată simbolul contopirii cu „altul" sau „altceva". El „este și un simbol erotic, căci Eros scoate pe om din fire, îl zvîrle către un altul, îi anihilează propriile sale limite" [29].

În calendarul creștin Sfîntul Gheorghe consemnează un triumf al păgînismului asupra creștinismului, în baza unui fapt în general constant, că trecerea de la păgînism la creștinism mai adesea, în planul gîndirii folclorice, n-a fost decît o adaptare a păgînismului la noi sensuri mitice, într-o mitologie creștină. Integrat în riturile agrare, pentru a explica mitic rodirea pămîntului, omorîtorul șarpelui era înverzitorul naturii, semănător al pămîntului, cum în limba greacă numele lui înseamnă. Limitîndu-ne la această interpretare naturistă a mitului, se impune să admitem că e vorba de o divinizare a „lucrătorului de pămînt", devenit sfînt prin asimilarea în creștinism a zeităților agrare păgîne, cum apare Sfîntul Gheorghe și în folclorul românesc, ca omorîtor al șarpelui, sfînt luptător și apărător al creștinismului [30].

După ce noua credință a pus sub semnul păcatului orice înclinație pămîntească a omului, Sfîntul luptător răspundea istoric încrederii în puterile eliberate ale pămîntului. Și în mitologia românească se găsește ideea descendenței comune a Binelui și a Răului, transmisă din demonologia populară micrasiatică și balcanică, în legende despre Sfîntul Sisinie, care străpunge cu crucea o diavoliță, propria lui soră, sau în legenda Sfîntului Gheorghe [31]. Legendele acestea sînt expresii mitice ale doctrinei „totalizării". În folclorul românesc multe povești și legende arată lupta armată pentru omorîrea șarpelui, cît și diferitele subterfugii pentru a-l face inofensiv : vrăjitorii, păcăleli, însușiri deosebite.

[28] A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique*, II, p. 433.
[29] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 43.
[30] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*.
[31] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 57.

În viziunea mitică a poeziei lui Blaga, după cum dintre toate zeităţile păgîne zeul Pan este cu deosebire prezent, dintre sfinţii creştini este Sfîntul Gheorghe, tocmai pentru că în mitologia poporului român el pare cel mai legat de riturile agrare. Iubirea fetelor pentru balaur menţine structura unui „mit viu", în baza credinţei străvechi după care femeia reprezintă fertilitatea pămîntului, ţinută în captivitate pînă la reînvierea naturii, primăvara. Ca simbol erotic el are o semnificaţie modernă. Prin convertirea „ispitei schismatice" în imaginaţia poetică el revelează „taina" care face din iubire un principiu cosmic, un principiu totalizator, etern în „stratul mumelor", prezent în „învierea de toate zilele", un principiu al Vieţii (*Drumul sfîntului*) :

Pe cal turnat în oţele
Sfîntul Gheorghe caută semne
de drum — şi în vînt
se oglindeşte pe rînd
în ape sfinte şi rele.

. . . . . .

Lîngă fîntîna secată de fulger
o fată îi iese în drum :
Sfîntule, cum să ţi-o spun ?
Sfîntule, mai departe nu te duce,
că toate fecioarele
în sate şi pe livezi
te blestemă cu oase puse în cruce
să ţi se frîngă suliţa în solzii verzi,
aureola — cerc de aur
în fîntîna de balaur —
să ţi-o pierzi.

Sfîntul porneşte mai departe, „la cumpăna apelor", unde „balaurul ascultă spre hotare deşarte". Şi dacă, aşa cum psihanaliştii susţin, în interpretarea simbolurilor mitice, „balaurul" este instinctul „ascuns" în fiinţa umană, „bătrîneţea" sfîntului, ca ieşire din „timpul trăit", este singura formă, fără conştiinţa păcatului, de „recucerire" a Paradisului, simbolic confundată cu starea de beatitudine a vîrstei copilului, care trăieşte, după aceeaşi interpre-

tare, într-un timp mitic, paradisiac (*Sfîntul Gheorghe bătrîn*) :

Sfîrșise lupta. Cînd ? Cînd s-a întîmplat ? Că sta
bălaurul cu solzii-mprăștiați prin spini.
Mi-aduc aminte : calm pe umeri îmi cădea,
adusă rar, cenușă din vulcani străini.

Gîndesc la fapte de demult, la arătări
din era prea fierbinte ce se sparse.
De scrumul abătut pieziș din alte zări
sprîncenele îmi sînt și astăzi arse.

Ca în miturile agrare zeitățile inferioare, care desăvîrșesc creația divină, sfîntul creștin, ca „omorîtor al șarpelui", este „monumentalizat" de poet prin acest simbol al victoriei lui, Sfîntul învingător luînd el însuși imaginea șarpelui, într-o poezie postumă (*În fața unei statui a Sfîntului Gheorghe*) :

Cînd sfîntul care s-a pornit prin cel coclaur
să-nfrunte — hotărît dar fără ură —
primejdia, a îmbrăcat armură
lucrată-n ochiuri ca din solzi de saur.
Cine și cum îl învățase-anume,
Că-nvingătorul, dacă vrea să-nvingă,
e nevoit să semene cu-nvinsul ?
Cine i-a spus — lui, focului prin lume,
în zale de reptilă să se-ncingă ?

Sosit de undeva din dimineață,
se bate-acum la blestemata gîrlă.
Cum seamănă în șea, luptînd, cu brațul,
el însuși, Sfîntul Gheorghe, c-o șopîrlă !

În imaginea sfîntului ca om încins în zale de reptilă, stăruie reprezentarea zeilor pămînteni, asimilată în creștinism din miturile păgîne. Imaginea e potrivită cu gîndirea mitică, zeii fiind creatori întrucît erau în legătură cu vegetația, însoțiți cu zeițele Pămîntului, iar șarpele fiind una din Imaginile nopții și ale vieții larvare subpă-

mîntene, simbol al periodicei reînnoiri [32]. În imaginea poetului este păginizată tema sacrală a sfinţeniei ce „omoară" păcatul strămoşesc al omului, trimisul cerului luînd forma pămîntească a ispitei şarpelui, pentru ca astfel „transcendentul care coboară" să asimileze „vremelnicia" în acelaşi rang cu divinul, într-o victorie a umanului asupra divinului, după cum în miturile păgîne zeităţile inferioare, pămînteşti, desăvîrşeau creaţia divină în substituirea cerescului cu pămîntescul, ca urmare a transcendenţei absolute a divinului.

ANOTIMPURILE IUBIRII

În cultul arhaic al zeităţilor pămîntene, *pămîntul* devine el însuşi o *femeie*, iar starea de *seminţe* în ordinea cosmică era o stare primordială, originară, în riturile de susţinere a fertilităţii pămîntului, ca principiu al Creaţiei universale [33]. M. Eliade arată în ce fel la un scriitor ca Goethe, obsedat de ideea totalizării şi unificării, coincidenţa între contrarii, ca *viaţă*, însemnează o întoarcere la natură, la funcţia cosmică a Mamelor, după reflecţiile maximelor sale : „Proprietatea fundamentală a unităţii vii : să se separe, să se reunească, să treacă în universal, să rămînă în particular... A se naşte şi a pieri, a crea şi a se nimici, naştere şi moarte, bucurie şi durere, totul lucrează întreţesîndu-se în acelaşi sens şi aceeaşi măsură" [34].

Este ceea ce şi mitul poetic al lui Blaga realizează prin ideea funcţiei cosmice a iubirii, în simbolul *seminţei*, prin care virtuţile feminine, fertilitatea şi naşterea, capătă funcţiune de principii în actul iubirii, prin care pămîntul însuşi, ca în miturile arhaice, devine o femeie (*Văzduhul seminţe mişca*) :

Diafane seminţe întraripate,
pe invizibile fire,
zburau peste noi — din veac în altul purtate.

[32] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, pp. 45—47.
[33] M. Eliade, *op. cit.*, pp. 9—30.
[34] Id., *ibid.*, p. 16.

Așa ne încearcă îndemn citeodată
spre crudă, spre sacră uimire.
Mai are încă — mai are substanță natura
și-n asta nespusă risipă
a-nchipuirii, dintre o clipă și altă clipă
totul nu poate să fie-amăgire.
Văzduhul semințe mișca
spre ținte doar undeva — mituri
întrezărite.

Și din această risipire a substanței naturii în mișcarea vieții rezultă „anotimpurile iubirii". În structura mai generală a mitului antropogonic, iubirea ca factor cosmic este o „dezamăgire" a gîndului, pe măsura înaltă a firii, primăvara (*Focuri de primăvară*) :

Înginînd prin văi tăria
sună ramul, sună glia.
Focuri ard, albastre ruguri.
Pomii simt dureri de muguri.

Prinși de duhul înverzirii
prin grădini ne-nsuflețim.
Pe măsura-nalt a firii
gîndul ni-l dezmărginim.

Ce-am uitat, aprindem iară.
Sub veșminte ne ghicim.
Căutăm în primăvară
un tărîm ce-l bănuim.

Căutăm pămîntul, unde
mitic să ne-alcătuim,
ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim.

O lege a firii, cu naștere și moarte, este deci iubirea ca factor cosmic, în această alcătuire mitică a omului în natura ce se reînnoiește cu focurile de primăvară. Iubirea

este o ardere nepotolită, opusă limitelor gîndului, căci „a iubi e primăvară“ (*Primăvară*) :

A cunoaște. A iubi.
Care-i drumul, ce te-ndeamnă ?
A cunoaște — ce înseamnă ?
A iubi — de ce ți-e teamă
printre flori și-n mare iarbă ?

Printre flori și-n mare iarbă,
patimi fără păcate
ne răstoarnă-n infinit,
cu rumoare și ardoare,
de albine re-ncarnate,

Inc-o dată, iar și iară,
a iubi e primăvară.

În miturile naturii, în solstițiul de *vară*, cînd totul este senin, cald și senzual, baza sărbătorii tradiționale este ritul morții și al reînvierii naturii, cunoscut în toate culturile folclorice, avînd ca simbol ritual tot focul, în sărbătoare creștină „Focurile sfîntului Ioan“ [35], „Nopțile de Sînziene“ în folclorul românesc, nopți bachice, de senzualitate și de iubire, cînd se culeg ierburi magice care pot să conducă faptele după dorințele oamenilor, acționîndu-se prin vrajă asupra forțelor ascunse ale naturii. La Blaga focurile de Sînziene sînt așadar focurile solstițiului de vară, aparținătoare structurilor antropologice ale simbolisticei focului, a căldurii și a arderii, care fac din iubire un principiu cosmic, în devenirea veșnică a naturii, cu învierea ei repetată în trecerea timpului (*Solstițiul grădinilor*) :

Sorocul creșterii e-n vînt.
Copacii iau puteri pe-un an
din noaptea elementului
ce se-nnoește năzdrăvan.

[35] J. P. Bayard, *op. cit.*, p. 173.

E ceasul cînd tinerii șerpi
cămașa și-o dezbracă-n spini.
Comori la rădăcini s-aprind,
se spală-n flăcări de rugini.

Privind la hora flăcării,
întîmpinăm solstițiul cald,
ce se revarsă peste noi
de pe tărîmul celălalt.

Revărsarea solstițiului cald din „tărîmul celălalt" implică o dialectică latentă, susținută de imaginea, cu străveche semnificație mitică, a naturii ce se reînnoiește, „din noaptea elementului", într-o inversiune a sfîrșitului cu începutul, a întunericului cu lumina, prin care și omul se împlinește în condiția lui de *natură* :

Ne pierdem ca să ne-mplinim.
Mergînd în foc, mergînd în spini,
ca aurul ne rotunjim
și ca ispita prin grădini.

Creaturile de vară, în absența zeilor, își aprind fosforescența „selenară", deci în „arderea" firească a vegetației, confundată cu „rodul" ei (*Creaturi de vară*) :

Printr-atîția martori mici
se-nfiripă vis de faun,
să mă facă de ocară.

Pe subt brazi, pe subt bătrînii,
nici o zînă nu-și aprinde
măcar coapse, măcar sînii,
cum fac verzii licurici.

„Vară de noembrie" vrea să sugereze tocmai o prelungire a arșiței de vară în inima „brîndușei" de *toamnă*, indicînd o mutare a naturii în sufletul poetului, cu tot ceea ce în eternitate se „desfășoară" în ea (*Vara Sfîntului Mihai*) :

Iubito-mbogățește-ți cîntărețul,
mută-mi cu mîna ta în suflet lacul,

și ce mai vezi, văpaia și inghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.

. . . . . .

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veșmînt.
Că ești cuvînt, că ești pămînt,
nu te dezbraci de ea nicicînd.
O, lumea e albastră haină
în care ne cuprindem, strînși în taină,
ca vara sîngelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă.

Patima fără păcate a iubirii e o primăvară cu ecou tîrziu, în toamna vieții poetului, patimă vindecătoare a „tristeților metafizice" în anii sortiți de la părinți după această lege (*Anii vieții*) :

„Acesta-i drumul tău, mi-au zis părinții,
pornești din văi s-ajungi în slava minții".
Pe cale-n lumea neagră am plecat.
Umblam, vedeam, dar nu mă închegam.
Vedeam, umblam, dar încă nu eram.
Prin anul lung, ah lung, de altădat'
de-abia iubirea m-a întemeiat.

Iubirea întemeiază pe om într-un *mit antropogonic*, după legile firii. În mitul poetic „întemeierea" prin iubire înseamnă o reabilitare a feminității ca principiu unificator, într-o transcendență a principiului vieții, „același" dincolo de fiecare ființă și totodată în fiecare ființă, pentru că legea iubirii este o lege a naturii, ce mereu se reînnoiește în ciclurile ei cosmice (*Inelele anului*) :

Anul adaugă un inel tulpinii,

. . . . . .

În jocurile și-n frumusețeta Firii
puterea aceasta de-a pune inel
nu este-a timpului
ci a iubirii.

Este imaginea unui univers în mișcare, în alcătuirea lui, prin iubire. Femeia devine timpul uman, „singurul triumf al vieții asupra morții", astfel că în condiția pămîntească

a omului, una singură este alegerea, la ispita aceleiași patimi trupești (*Anotimpuri*) :

O nerăbdare mă pătrunde,
să vă văd, prin lunile de foc,
ce fructe calde și rotunde
cresc să-mplinească vis și loc.

Femeia va fi „straja copilăriei", ce grijește să nu se stingă „micul incendiu ascuns în inima brîndușei de toamnă", cînd el ajunge înaintea ultimei porți (*Cuvinte către fata necunoscută din poartă*) :

Ci poarta e în adevăr aici ? Poarta sură
căreia n-aș vrea pe nume să-i spun ?
Tu oprește-mă încă, să nu intru.

Triumful vieții asupra morții, în imaginea femeii, este, ca imagine poetică, o „alcătuire" mitică (*Catrenele fetei frumoase*) :

O fată frumoasă e
cum ne-o arată soarele :
pe cale veche o minune nouă,
curcubeul ce sare din rouă.

Și mitul alcătuirii lumii fiind pentru Blaga forma transcenderii în „misterul" Firii, întemeierea omului prin iubire, opusă ideii „păcatului", înțeles în filosofia creștină ca o limită a „nemăsuratului", reintegrează omul în condiția „firească" a existenței lui, fără a-i suprima „spiritualitatea" (*Catrenele dragostei*) :

Din aleanul trupului
sufletul se naște.
Dragă-mi este dragostea
ce de ani mă paște.

Dragostea ne-o ține zeii,
să ne-ncinte funigeii
ca urzeala inului,
firele destinului.

O viziune orphică a nașterii spiritului în trup este, așadar, iubirea urzită în firele destinului, ca o ardere lăuntrică a ființei în propriul său orizont (*Ardere*) :

Cuvîntul unde-i — care leagă
de nimicire pas și gînd ?
Mă-ncredințez acestui an, tu floare mie,
ca să sfîrșesc arzînd.

Focul iubirii este însoțit de o intenție de purificare, ca orice simbol care gravitează în jurul ascensiunii sau al luminii, cum susține G. Durand, în așa fel că toate practicile ascensionale sînt în același timp tehnici de transcendență și practici de purificare [36]. Și tehnica misteriilor orphice, prin simbolul focului și al luminii, avea aceeași intenție purificatoare. La Blaga ea are semnificația eschatologică a eliberării prin iubire, omul tinzînd spre o ieșire din limitele corporalității și, ca în riturile dionysiace, confundîndu-se cu întregul lucrurilor și al naturii, deși atmosfera, precum și Dante a realizat-o prin adaptarea mitului orphic în viziunea Infernului, pare una de adaptare creștină (*Psalm dragostei*) :

E încă în mine greul pietrelor, dintre cari
m-am ridicat cînd zi s-a făcut.
Dragoste, împrumută-mi tu ușurința
cu care norii albi umblă-n azur peste abisuri
și grația fără ființă a verdelui, frunzelor.
Sunt încă în mine greul pămîntului și deznădejdea
lutoasă. În mine tînguitoarele nopți.
Neguri mai stăruie-n gînd
și tălpile fără de voie mai prind rădăcini
pe drumuri neprietenoase.

Iar urmele misteriilor orphice ale eliberării se reconstituie, în structura imaginarului, din „infernul" de a cărui „amintire" poetul vrea să scape, prin puterea eliberatoare a iubirii, ținîndu-și privirea în „lumină" :

Din trecut cîteodată mai vine un vînt.
În ceasurile primăverii, dragoste,
în ceasurile-acestea, ce singură tu le numeri,

[36] G. Durand, *Structurile antropologice...*, pp. 209—210.

căci numai tu ai amintirea
marilor întunecimi,
fă să uit cumplita povară
a văzduhului negru, ce-l port pe umeri,
și dă-mi tăria de-a suporta
bucuria eliberării.

ZODIA IUBIRII, DESTIN UMAN

Prin permanența mitului în imaginea poetică stăruie în evoluția lui Blaga, în ecouri variate, simbolurile erotice ale etapei naturiste din primele volume. Transpuse în imaginea mitului biblic ca imagine poetică, mitul „păgîn" inversează tema sacrală a căderii în păcat, în sensul ispitei schismatice, convertită în imagine poetică (*Catrenele fetei frumoase*) :

O fată frumoasă e
o fereastră deschisă spre paradis.
Mai verosimil decît adevărul
e cîteodată un vis.

O fată frumoasă e
lutul ce-și umple tiparele,
desăvîrșindu-se pe-o treaptă,
unde poveștile așteaptă.

Ce umbră curată
aruncă-n lumină o fată !
E aproape ca nimicul,
singurul lucru fără de pată.

„Zodia Cumpenei", care măsoară totul, în înjugarea zilei și a nopții la carul vremii, îl surprinde pe poet printre rozele dragostei înflorite (*Zodia Cumpenei* — în metru safic) :

Dacă din povești adevăr rămîne
că trăim prin imponderabil cei vii,
poate să mai umble cuvînt că trupul este o povară ?

Greu e numai sufletul, nu țărîna.
Căci cenușa noastră, iubito, poate
fi pe talgere cîntărită cu vreo cîteva roze

„Păgînismul" poetului merge pînă la redescoperirea imaginii femeii în toată frumusețea ei fizică, ispitită de șarpe, dar purtătoare a frumuseții spirituale ; întruchipată în arta clasică, aidoma zeităților pămîntene din miturile antice, ea este model pentru sculptorul modern (*Păan pentru o tînără* — Întruchipare în lut de Romul Ladea) :

Doar despoiată de orice veșmînt
să umbli prin rariști de veac,
prin holdele coapte, prin crîng, la izvor,
Numai astfel să calci pe mușchiul — covor,
înfruntînd primejdia șarpelui
cu gîndul că șarpele este de leac.

. . . . . .

Numai așa, la capătul drumului, urmelor,
se-nvederează în calma oglindă a lacului,
în ochii bătrînilor aștri,
legea pămîntului, tiparele, rarele,
întruchipate în sînii care nu dezmint
rotunjimile urnelor
și-n rodii care nu dezmint
rotunjimile sînilor.

Legea pămîntului, în sentimentul erotic, face din întîlnirea cu „păcatul" un destin al omului (*Întîlniri*) :

Cum s-a făcut nu-i bine să cunoaștem.
Știm doar că-n spații și în vis
noi ne-ntîlnim mereu aceiași,
mereu sub pomul interzis.

În imaginea poetică a alcătuirii lumii, ca structură a mitului antropogonic, dorul de „unitate" cosmică va fi, pe scara simbolurilor, „dorul de pereche", în „suprema ardere" a lumii (*Noapte la mare*) :

Murmură dor de pereche
Patima cere răspuns
Ah, mineralul în toate
geme adînc și ascuns.

Sarea și osul din mine
caută sare și var.
Foamea în mare răspunde,
crește cu fluxul amar.

Margine-mi este argila,
lege deasemenea ea.
Sunt doar metalul în febră,
magmă terestră, nu stea.

„Dorul de pereche" este „focul" iubirii, ca principiu al unificării în „arderea" cosmică, într-o viziune ale cărei sensuri primitive erau încifrate în miturile naturii, transmise în imaginea poetică în forma mitului erotic. Metalul în febră, ca magmă terestră, este focul lăuntric al pământului, din care, în altă imagine, se iscă flăcările iadului, ce luminează cerul, cu stele, minunile întunericului. Este „materia" în mișcare, cu tot ce în ea este „viață", după o dialectică spontană, cum o revelau cunoașterii omului vechile mituri ale vegetației, într-o alcătuire „pământească" a lumii. Și care, în expresia mitică a cosmogoniei orphice era principiul luminii și al focului, proclamat împreună cu Heraclit, materie primordială în formarea universului [37]; după cum, tot împreună cu filosoful antic al dialecticii, el proclama distrugerea și renașterea lumii în intervale regulate [38]. Este o viziune dialectică a legii universale, întemeiată pe vechiul mit al schimbării naturii, pe care o implică și tăcerea orphică în mitul poetic al lui Blaga (*În lumea lui Heraclit*) :

Știu că iubita mea-i așa, pe care o slăvesc.
Mereu e alta, alta e, tot alta,
ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți.
S-alcătuește din lumini pe care nu le-nveți,
se înfiripă din splendori pe care tăcînd le preamăresc.

Într-un mit al alcătuirii lumii din „lumini" pe care nu le învățăm, ele ținînd de „firea" lumii, ca soarele etern în rodul fiecărei dimineți, iubirea este destinul

[37] T. Gomperz, *Les Penseurs de la Grèce*, I, p. 125.
[38] Id., *ibid*, p. 181.

uman al unei eterne întoarceri, în care începutul și sfîrșitul coincid, cum înțelepciunea poetului o tălmăcește ca experiență a vieții *(Strofe de-a lungul anilor)*:

Cînd mușchiul de pădure mult
ne-alină-n vară verde dor
și glasul picurat ți-ascult —
mai e nevoie de-un izvor ?

. . . . .

De-ar fi să dăinuiesc nespus
în gîndul tău, pămînt ce sînt,
din răsărituri la apus
mai e nevoie de-un mormînt ?

Sînt *imaginile* despre lume prin care poetul, în *atitudinea* față de lume, ajunge la descoperirea originarului „în tipare de la mume", în care lumea s-a ivit, prin coincidența contrariilor în eterna ei întoarcere, într-un „descîntec" al devenirii *(Descîntec)*:

Crească anul rod de bine,
să ne-aline tot aleanul,
Ne resfețe ale sorții
și-ale filei două fețe.

Ale sorții și-ale filei :
focul zilei, roua nopții,
În tipare de la mume,
scriu în rune dulci-amare

despre tine și otravă,
despre slavă și albine.

Iar dacă, în dialectica legii universale întemeiate pe același mit al schimbării naturii, menținem din fondul dionysiac al orphismului explicarea dualității naturii umane reunificată prin iubirea ca factor cosmic totalizator, în cele „două fețe" ale devenirii vom avea *axul lumii*, al cărui capăt de *jos* este „focul" pămîntului, iar cel de *sus*

este „lumina" cerului, într-o opoziție pe care poetul și-o imaginează în „arderea" iubirii *(Legenda noastră)*:

aci-n pămînteana epocă, de neguri și humă,
și-n megieșe lunare ținuturi, de sus.
Dobîndise tărîmul carate
pe nici un cîntar încercate.

Cîntul iubirii este astfel, în alcătuirea lumii, un cîntec al vieții, ca destin al omului *(Lauda văzduhului)*:

Cît încă mai dura-va cîntecul
nu-ți fie nici cutremurare
și nici chin.
Sunt isonarul unei arderi —
să mai palpit ?
Sau mai degrabă să apun ?
Sunt în substanța mea puțin,
dar cineva-i văzduhul mare
ce-l consum.

„Tiparele de la mume", aceleași cu „Mumele stihii" la Goethe, în alcătuirea mitică a lumii apropie poezia modernă a lui Blaga de fundalul arhaic, ca expresie a năzuinței omului spre absolut, într-o vreme în care această vocație era mereu contrariată, luînd aspectul unei revendicări metafizice, cu toate antinomiile ei, fără însă a anula, din mitul arhaic provenind, și în concordanță cu cea mai modernă concepție filosofică, o anumită dialectică a vieții umane și a existenței, al cărei sentiment el îl întreține în structurile poeticului. Încheiem deci planul mitului modern, ce urmează a fi privit într-o altă secțiune și prin fundalul mitului arhaic, cu încheierea lui M. Raymond despre poezia epocii : „Să o privim ca pe unul din acele semne ale epocilor de odinioară, în care oamenii credeau că citesc destinul veacului lor" [39]. Căci poezia lui Blaga poartă semnele unei astfel de „citiri" a destinului poetului, în veacul lui.

[39] M. Raymond, *op. cit.*, p. 413.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

I. MIT, POEZIE, MIT POETIC

1. **Stilul epocii şi orizontul operei** 12
Poetul şi feţele veacului. Paradoxul cunoaşterii şi poezia. Noul stil şi arta simbolică. Tradiţia folclorică şi modernismul. Structurile imaginarului şi arta poetică. Poezie, mit, filosofie.

2. **Metodologia actului critic** 64
Poetica mitului. Cuvîntul şi necuvîntul. Dialectica poeticului şi arhetipul.

II. MITUL POETIC

A. Secţiunea mitului modern

1. **Mitul modern al poeziei** 94
Poezia, misterul, mitul. Modernismul şi structura poeticului. Romantism şi modernism. Modernism şi simbolism. Modernismul şi noul stil. Stilul expresionismului. Romanticii modernismului. Poezia modernă şi poetul clasic. Orfism şi modernism.

2. **Mitul transcendenţei şi condiţia umană** . . 211
Starea problemei. Paradoxiile transcendenţei şi transcenderea umană. Conştiinţa mitică şi tristeţea metafizică. Transcendenţa şi contradicţiile metafizicii. „Mitul viu" şi cenzura transcendentă. Discrepanţa

cosmică și condiția umană. Antinomiile transcendenței și tragicul uman. Dialectica transcendenței : ființă și devenire.

3. **Mitul antropogonic și alcătuirea lumii** . . 312

Scheme mitice și structuri antropogonice. Nostalgia originilor, orizont mitic. Dorul celuilalt tărîm. Dorul și iubirea. Mitul orfic, mit modern. Sacrul, legenda și profanul. Anotimpurile iubirii. Zodia iubirii, destin uman.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : ION ANGHEL
Tehnoredactor : IOAN I. IANCU

Bun de tipar : 15.09.1981.
Apărut : 1981.
Coli de tipar : 22.

Întreprinderea poligrafică „Banat"
Timişoara, Calea Aradului nr. 1.
Comanda nr. 84.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOZ
RON 5.00

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 14,50